SILVIAN IOSIFESCU

Artă și Arte

CRITICA ARTISTICĂ
ÎNTRE ŞTIINŢĂ ŞI ARTĂ

CRITICA ARTISTICĂ ÎNTRE ŞTIINŢĂ ŞI ARTĂ

STADIUL ŞTIINŢIFIC

Cuvintele pe care faptele de fiecare zi ne cer să le folosim îşi îmbogăţesc peste tot înţelesul. Vorbim curent de estetica şi critica ştiinţifică. Experienţa artistică şi dezvoltarea gîndirii estetice clarifică treptat sensul acestor termeni. Sîntem tot mai în stare să cuprindem contururile şi să verificăm trăinicia a ceea ce a putut descoperi materialismul dialectic în gîndirea despre artă.

Etapa nouă, în estetică, iniţiată de Marx şi Engels, aprofundată şi continuată de Lenin, se profilează mai net pe fondul contrastant al sistemelor idealiste, cu variante noi pentru poziţii abandonate — neokantianism, neotomism — cu zgomotoase şi străvechi inovaţii. Ca şi în filozofie, de altfel, cordonul ombilical n-a fost încă tăiat şi concepţiile estetice rămîn adesea corolarele diferitelor sisteme filozofice. Într-o parte din gîndirea despre artă există nenumărate linii care se întretaie. Nimic nu se continuă efectiv, însumîndu-se într-o cunoaştere progresivă.

O bună imagine a stadiului la care se menţine o mare parte dintre direcţiile estetice ale zilelor noastre o aduce o expunere istorică. *Estetica contempo-*

rană a lui Guido Morpurgo-Tagliabue[1] schiţează dezvoltarea disciplinei în ultimele trei sferturi de secol, de la răscrucea celui trecut cu al nostru. De fapt, istoricul e nevoit să se ocupe şi de etape anterioare şi să străbată — într-un fel sau altul — cîteva principale direcţii ale secolului XIX : «criza post-kantiană», naturalismul estetic din Franţa şi Anglia, care nu trebuie confundat cu naturalismul literar al şcolii de la Médan, estetica *Einfühlung*-ului etc. În secolul nostru se porneşte de la Croce şi de la ecourile şcolii acestuia şi se ajunge la fenomenologie şi la existenţialism.

Cele peste 600 de pagini *in 8°* ale prezentării istorice dau impresia de seriozitate şi de acuitate analitică. Cu cîteva excepţii, au capacitatea de a expune cît mai clar probleme obscure. Cu un inevitabil coeficient de tehnicitate şi fără a încerca să linearizeze problemele, autorul e adeptul clarităţii şi adversarul savantlîcului exterior. O spune de la început : «Nu se vor găsi în aceste pagini decît chestiuni simple. Chestiunile complicate nu sînt în general decît moduri complicate de a scrie. Sperăm că am ajuns să scriem accesibil. Atîtea exemple amuzante de stil dificil ne îndeamnă la această simplitate.»[2] Morpurgo-Tagliabue, autor al cîtorva volume de istoria esteticii şi a gnoseologiei, e un nume cunoscut. Ies, astfel, mai bine în relief dificultăţile obiective şi subiective de care se loveşte.

Dintre numeroasele probleme pe care le poate stimula o trecere în revistă a gîndirii estetice contemporane — ar fi multe de spus despre metodele istorice folosite aici şi despre o anumită ruptură în raport cu practica artei —, vrem să reţinem doar una. Ea se referă la stadiul actual al unei mari părţi din estetica Apusului, la diversitatea fără însumare, cu reveniri, dar fără continuitate efectivă.

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine — Une enquête*, Marzorati, Milano, 1960.
[2] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. XV—XVI.

G. Morpurgo-Tagliabue a făcut eforturi spre o cît mai mare obiectivitate. Aşa cum arată cuvîntul-înainte, însăşi alegerea modalităţii de expunere s-a ghidat după tendinţa de a nu simplifica sau mutila sistemele expuse : «Un alt inconvenient : uneori, într-o expunere de felul acesta, autorul riscă să apară ca gazdă indiscretă, mereu prea stăruitoare şi, cîteodată, destul de rău crescută. Musafirii lui sînt toţi fermecători, se poate spune, dar el nu le îngăduie să se arate sub aspectele lor cele mai favorabile, nu e niciodată satisfăcut de ceea ce spun, le taie uneori vorba.»[1] Pentru a evita asemenea imixtiuni şi din dorinţa clarităţii, introducerea alege dintre diferite moduri de expunere — pe şcoli, după contribuţiile naţionale, după procedeele metodologice — împărţirea materiei pe probleme.

Se poate remarca, în legătură cu această dorinţă de obiectivitate, că ea se face simţită destul de slab cînd e vorba de gîndirea estetică marxistă. Spaţiul acordat e redus. Patru paragrafe în interiorul capitolului *Arta pentru societate* — capitol care mai discută estetica lui Ruskin, W. Morris, J. Dewey — expun destul de vag şi cu unele asociaţii foarte bizare principiile estetice marxiste, apoi principiul spiritului de partid, formulat de Lenin, pomenesc de Mehring, Plehanov şi Gorki, de marxistul italian G. Della Volpe şi se opresc mai pe larg asupra lui Georg Lukács. Modul sumar de caracterizare e în acord cu spaţiul foarte restrîns. Refuzul marxismului e uşor de înţeles la Morpurgo-Tagliabue, partizan al fenomenologiei. Dar s-ar fi cerut istoricului să acorde gîndirii marxiste pe acest teren o pondere corespunzătoare cu aceea pe care o are în viaţa socială şi să discute la obiect, nu prin asociaţii cu Ruskin. Obiectivitatea nu a funcţionat — confirmînd implicit unul dintre principiile sistemului pe care-l respinge, şi anume : caracterul de clasă al ştiinţelor sociale. Cu toată politeţea lui obişnuită, G. Morpurgo-Tagliabue s-a arătat pentru marxism o gazdă puţin ospitalieră.

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. XVIII.

Iluzia unei perfecte obiectivități, în istoria esteticii și în istoria oricărei științe sociale, se destramă și pe altă cale. Istoricul unei științe a naturii, — fizica, mineralogia, sau astronomia — se poate mărgini să expună faptele, în ordine cronologică. Dificultățile lui pot fi, eventual, metodologice, de felul celor discutate de Morpurgo-Tagliabue în introducere. Poate să se întrebe dacă e preferabil să-și cerceteze terenul pe probleme ori după contribuțiile naționale, deși aceste științe, fiind în general mature, dezbaterea după marile capitole ale disciplinei respective se impune. Dar însăși expunerea faptelor permite disocierea adevărului de eroare, lasă să se observe progresul în cunoștințe. Într-o știință socială, cum e estetica, situația se schimbă. O expunere imperturbabilă de fapte înseamnă juxtapunerea de sisteme divergente. Consensul, dezvoltarea progresivă a unui domeniu nu s-ar putea constata decît într-unele probleme parțiale, cum ar fi psihologia artistului, bunăoară. Criteriul fundamental al raportului dintre artă și realitate permite, singur, organizarea acestui tărîm al diversității și sezisarea dezvoltării materialismului. Dar istoricului antimarxist, care nu acceptă acest criteriu, evoluția esteticii îi impune o alternativă. Trebuie sau să se mărginească la juxtapunerea unor sisteme de gîndire, în general fără canale de comunicație între ele, sau să încerce să țească în învălmășeala faptelor un fir, cît de arbitrar ar fi construit. La prima soluție se resemnează puțini cercetători, doar în măsura în care își mărginesc didactic obiectul sau se referă la un sector foarte restrîns. Astfel, Valentin Feldman, într-un studiu din 1936 — *Estetica franceză contemporană* [1] — dezbate cîteva probleme și delimitează, în raport cu ele, cîteva mari curente în estetica franceză a două-trei decenii — «idealismul romantic» al lui Victor Basch și «iluminismul» bergsonian, «realismul raționalist» al lui Etienne Souriau, «pozitivismul intelectualist» al lui Alain, H. Delacroix și «pozivitismul sociologic» al lui

[1] Valentin Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, Alcan, 1936.

Ch. Lalo. Dar nici Feldman nu-și ascunde preferința pentru două din aceste tendințe, între care alternează : *Estetica* lui Basch și cea a lui Souriau.

În *Estetica* lui Croce din 1902, partea istorică, deși ocupă aproape trei sferturi din lucrare, are un evident caracter polemic. Ea urmează expunerii teoretice și e destinată să o justifice. Cu puterea de sinteză și agilitatea intelectuală, care au dat mereu preț scrisului lui Croce, sînt trecute în revistă două milenii de estetică și sînt apreciate în măsura în care par a sprijini soluția crociană. Ultimul capitol — *Privire asupra istoriei unor anumite doctrine* — separă, în cîteva fraze concluzive, erorile «care au fost în același timp abateri de la adevăr și străduința de a se înălța sau reînălța spre el», de ideile acelora în care Croce își recunoaște înaintașii (Aristotel, Vico, Schleiermacher, Humboldt, De Sanctis). «Această serie de gînditori e suficientă pentru a ne face să recunoaștem că știința estetică nu mai trebuie descoperită...» [1] Istoria esteticii este, pentru Croce, în primul rînd istoria înaintașilor «științei expresiei», e o anticameră pentru propria lui construcție și obiectivitatea lui rămîne aproximativă.

Se poate constata că, de la un capăt la altul al expunerii lui Morpurgo-Tagliabue, soluția dată alternativei se schimbă. Introducerea cere să se renunțe la iluzia că cercetarea modernă e înzestrată cu rigoarea metodologică, pe care o proclamă de obicei, și observă «caracterul amestecat și compozit al procedeelor de cercetare estetică». De asemenea, caracterul divergent al răspunsurilor, faptul că «e greu să le pui de acord» : «Pentru idealiști, epoca noastră a cucerit conceptul autonomiei artei ; pentru empiriști, ea a abandonat această prejudecată. După cei dintîi, abia în zilele noastre a fost definită riguros o filozofie a artei sau o estetică, după ceilalți s-a obținut o știință a artei, o *„Kunstwissenschaft"*. Fără a mai

[1] Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Quinta edizione riveduta, Bari, Gius, Laterza e figli, 1922, p. 520.

vorbi de celelalte răspunsuri şi de celelalte teze naturaliste, fenomenologice, sociologice etc.» [1] Dar de la constatarea disonanţelor, istoricul trece în aceste pagini la o afirmaţie destul de ciudată.

Existenţa multiplicităţii şi diversităţii de direcţii, interpretată ca o însuşire, ar fi însăşi trăsătura caracteristică a esteticii contemporane. «Niciodată nu s-a văzut, totuşi, o serie de anchete atît de disparate, pornite din iniţiative atît de independente, centrate cînd asupra miezului problemei, cînd asupra diverselor ei aspecte, anchete deosebit de competente. Aceasta a produs sau a întovărăşit — trebuie s-o recunoaştem — o adevărată revoluţie în domeniul esteticii.»

Există, desigur, în estetica apuseană interesante observaţii şi investigaţii parţiale, în special în domenii aflate la frontiera cu alte ştiinţe, cum ar fi psihologia creaţiei şi receptării artistice. Ele ar putea servi pentru construcţia unitară, absentă, dar nu sînt în stare să transforme în «revoluţie ştiinţifică» lipsa de acord şi de însumare a diferitelor sisteme. Situaţia e echivalentă cu aceea din filozofia speculativă.

Ajuns la capătul expunerii, istoricul devine conştient de această deficienţă fundamentală şi o constată destul de clar : «Actuala speculaţie în jurul artei comportă, după opinia noastră, o situaţie ciudată : e de o bogăţie şi de o maturitate extraordinară şi, în acelaşi timp, de o foarte evidentă insuficienţă. În faţa subtilităţii ce caracterizează abundenţa producţiei estetice şi critice din zilele noastre, publicul nu izbuteşte să evite o impresie de zădărnicie, ca în faţa unor lucruri dinainte cunoscute, şi are, în acelaşi timp, sentimentul vidului, al întrebării rămase fără răspuns.» E o caracterizare la care subscriem în întregime.

Potrivit metodei sale fenomenologico-axiologice, Morpurgo-Tagliabue caută un element comun pentru diversitatea contradictorie. Propune ca trăsătură comună conceptul foarte vag de «unitate», de «unificare transcendentală», la care ultimele două pagini sugerează că pot fi reduse diferitele direcţii şi anunţă,

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. XXII.

într-o notă, că va dezbate problema într-o lucrare viitoare.

Ultimele fraze au rezonanţă sceptică, deşi afirmă, cu o satisfacţie greu de justificat, că ciocnirea de sisteme contradictorii e semn de vitalitate : «O disciplină e vie atunci cînd aduce încă sfidare inteligenţei». Dar, încheind expunerea «aventurii pe care a constituit-o cercetarea estetică în epoca noastră», Morpurgo-Tagliabue constată iar că «estetica contemporană a parcurs multe direcţii şi a epuizat multe moduri de cercetare fără a-şi limita problemele» [1]. Şi se întoarce la concluzia lui Socrate din dialogul platonic *Hippias major* : «frumosul e dificil».

E un scepticism cu tîlc. Cînd trece în revistă sistemele ce fac abstracţie de semnificaţia artei şi de raportul ei cu realitatea, istoricul nu poate constata mai multă armonie decît observă privitorul, care urmăreşte, de pe pod, undele stîrnite de bărcile plutind în toate direcţiile.

Desfăşurarea istorică şi peisajul estetic contemporan confirmă că însumarea, dezvoltarea pe trepte superioare, ca şi unitatea efectivă aparţin materialismului istoric.

În filozofia şi în estetica materialistă, continuitatea e evidentă ca şi schimbarea, trecerea de la un stadiu calitativ la altul. După Aristotel şi continuatorii lui antici, cu gîndirea estetică a Renaşterii, apoi cu latura materialistă a clasicismului, cu estetica materialistă a secolului al XVIII-lea şi cu revoluţionarii-democraţi, treptele urcă spre marxism.

Se ştie că nici unul dintre clasicii marxismului nu a scris tratate de estetică. Nu avem în acest domeniu lucrări sistematice şi de ansamblu cum sînt *Capitalul*, *Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului*, *Materialism şi empiriocriticism*. Dar accentuînd importanţa artei, locul ei în viaţa socială, Marx, Engels, Lenin au revenit cu diferite prilejuri asupra problemelor esteticii. Din texte cu destinaţii şi caractere foarte deosebite, din studii şi articole, din referinţe

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 613.

introduse în lucrări economice sau filozofice, din scrisori — se definesc principiile. Faţă de alte ştiinţe sociale, faţă de economia politică, de exemplu, estetica ştiinţifică, dezvoltată în ultimele trei sferturi de secol prin atîtea contribuţii însemnate — este încă în elaborare. Activitatea sporită din ultimii ani se îndreaptă în primul rînd spre capitolele şi problemele care se cer clarificate. În afară de diferite articole — între volumele publicate în ultimii ani la noi se află *Cunoaşterea artistică* a lui Marcel Breazu, *Conţinut şi formă* a lui Andrei Băleanu, *Romanul monumental şi secolul XX* de Ion Ianoşi. Iar volumele lui George Bălan despre Enescu sau Mahler, studiul lui N. Tertulian despre Lovinescu sau cel al lui D. Micu despre romanul românesc contemporan dezbat probleme estetice.

Efervescenţa în cercetare şi discuţii n-a epuizat problemele ce se cuvin elucidate. Elaborarea nu s-a încheiat. Nici o ştiinţă nu pune punct. Dar mai ales în estetica generală şi în teoriile diferitelor arte trebuie clarificate încă relaţii şi concepte de bază.

Marele avînt al ştiinţelor pozitive din a doua jumătate a secolului trecut a împins pe unii cercetători — formaţi într-o direcţie sau alta, biologi sau psihologi — să încerce a transforma mai adînc estetica, nu printr-o simplă etichetare. Ei au încercat să aplice metode ştiinţifice, să descopere legi. Eşecul, care face ca asemenea încercări să fie pomenite ironic sau cel puţin cu rezerve de istoricii esteticii [1], se datoreşte unei erori de principiu. Asimilînd esteticul cu domeniul lor de specialitate, Spencer sau Fechner au ignorat şi caracterul social al artei, şi pe acel specific. Reducînd esteticul la metodele şi problematica biologiei, Spencer a echivalat *arta* şi *jocul* şi le-a explicat pe amîndouă printr-un surplus de energie. Morpurgo-Tagliabue vorbeşte de caracterul încă rudimentar al

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 54. A se vedea şi B. Croce, *op. cit.*, p. 440—444.

metodei statistice folosite de Fechner şi constată că «această metodă a dat puţine rezultate şi acestea sînt, de altfel, destul de arbitrare» [1].

Dar nu în caracterul imperfect al statisticilor, prin care Fechner a încercat să determine reacţia estetică la un sunet sau o formă, constă eroarea, ci în însuşi punctul de pornire. Fechner a pus la baza esteticii — pe care o concepea formal, în cadrul cîtorva mari reguli, ca unitatea în multiplicitate, coerenţa armonică etc. — reacţia estetică la un stimul, adică un răspuns elementar, o culoare estetică a anumitor senzaţii. Au dispărut din asemenea explicaţii tocmai datele fundamentale, determinarea socială a artei, precum şi faptul că poezia, tabloul sau simfonia nu sînt simple acumulări sau succesiuni de senzaţii, că arta este senzorială, dar nu rămîne la nivelul senzaţiei, nici nu se reduce la o simplă unitate în multiplicitate sau la armonii vag concepute.

Biologismul lui Spencer sau estetica experimentală a lui Fechner sînt acum titluri în istoria esteticii. Dar biologismul şi cercetarea de funcţii estetice elementare se întîlnesc şi astăzi. Vladimir Weidlé a încercat o interpretare biologică într-o lucrare intitulată chiar *Biologia artei*.

Nu se poate nega interesul psihologic al cercetărilor experimentale cu privire la receptarea artistică [2] şi, desigur, între psihologia receptării şi estetica generală nu există frontieră netă. Domeniile se întrepătrund. Negarea rolului auxiliar pe care îl poate avea cercetarea experimentală ar fi absurdă şi retrogradă. Din acest punct de vedere şi cercetările lui Fechner, şi acelea posterioare ale lui Dessoir, şi cele contemporane pot fi utile. Receptările artei ca şi psihologia artistului sînt domenii comune psihologiei şi esteticii. Dar e mare distanţa de la cîteva observaţii pregătitoare la ideea de *senzaţie estetică*, şi deci la construirea unei estetici la nivelul senzorial, «hedo-

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 17.
[2] A se vedea T. Vianu, *Estetica*, ed. a II-a, Ed. Fundaţiei, 1939, p. 390—397.

niste», în afara semnificației care face din artă o formă a ideologiei. E, de fapt, distanța de la adevărul parțial la eroare.

Marxism-leninismul explică arta în raport cu societatea, fără a șterge sau a atenua specificitatea, stăruind și asupra caracterului de produs, și asupra celui de reflectare. Caracterul suprastructural al artei — confirmat de orice fapt istoric — permite să se descopere mecanismul determinării, conceput în toată mișcarea și complexitatea lui. Marxism-leninismul a opus influenței sociale vag concepute, a mediului sau a climatului, la care se limita materialismul mecanicist, relația bază-suprastructură. E înțelegerea dialectică a unui raport reciproc și în continuă mișcare. Societatea nefiind concepută omogen — așa cum a făcut-o Taine, adept întîrziat al materialismului mecanicist —, ci cu contradicțiile ei de clasă, determinarea însăși este de clasă. Explicația marxistă ține seama de complexitatea factorilor care contribuie la dezvoltarea artei, nu simplifică acești factori, dar îi ierarhizează, subliniază caracterul fundamental al celui economic. Scrisorile lui Engels către Bloch, Schmidt, Starkenburg scot în relief cu claritate admirabilă capacitatea explicației marxiste de a descoperi esența, respectînd diversitatea fenomenului. Pentru problema în discuție, interesează măsura în care existența acestei atitudini explicative îngăduie criticii să se considere «științifică». Dar trebuie menționate, în primul rînd, cîteva dintre schimbările pe care le-a adus în estetică stadiul marxist-leninist.

Teoria leninistă a reflectării întregește și continuă explicația marxistă. Arta nu e numai un produs în stare să acționeze la rîndul său asupra societății, care l-a determinat — ci un mod specific de reflectare.

Teoria reflectării elucidează capacitatea artei de a descoperi și consemna, prin mijloacele ei proprii, adevărul obiectiv, explică deci durabilitatea, posibilitatea de păstrare a operelor de la o orînduire la alta. Ea completează înțelegerea modului cum funcționează în artă legea fundamentală a tendinței și partinității.

Reflectarea nu se face pasiv, cu uniformitatea precisă a razei care cade pe oglindă, ci prin intermediul unui individ cu o concepție despre lume, cu o poziție de clasă. Dar legea tendinței nu poate fi interpretată relativist, nu se limitează la constatarea că în artă se ciocnesc punctele de vedere ale unor clase opuse. În cunoașterea teoretică, ca și în aceea artistică, clasele progresiste sînt interesate în descoperirea adevărului obiectiv, sînt interesate, respectiv, în materialism și în veridicitate. Adevărul le este necesar. Poziția de clasă de pe care se face reflectarea capătă, astfel, semnul plus sau minus, e veridică sau deformatoare. Determinarea socială, reflectarea, tendențiozitatea — devenită în stadiul superior al luptei revoluționare spirit de partid leninist — întregesc o explicație precisă și suplă, în stare să cuprindă orice formă și orice mișcare a artei, să-i descopere semnificația și cauzele.

Cu stîngăciile începutului, cu tatonările și erorile firești pentru acela care se apropie de un instrument fin și complicat, critica și istoria noastră literară contemporană au învățat și învață să aplice pe viu explicația marxist-leninistă. În suficientă măsură? Sub variate forme, mai supără în diverse articole menținerea la descriere, chiar cînd e condimentată cu un simulacru de explicație. Negreșit, problema se pune altfel pentru un studiu sau pentru o recenzie. Nimeni nu-i cere criticului să urmărească un punctaj uniform de probleme. E explicabil, și chiar într-o măsură anumită necesar, interesul pentru tehnica artistică. Dar stăruirea în tehnicitate e supărătoare. A fost cazul, acum cîțiva ani, cu mult prelungita discuție în jurul *Barierei*. S-a putut observa atunci o cheltuială disproporționată de eforturi și cerneală, chiar dacă era vorba de un roman interesant. Și, mai ales, îngrădirea discuției la clasificări și diagnostice a împins-o spre sterilitate. E roman sau nu? Compoziția e destrămată sau inovatoare? Rămîne pozitiv faptul că s-a subliniat talentul unui prozator și noutatea unei încercări.

Stadiul leninist rezolvă cîteva contradicţii tot atît de vechi cît şi gîndirea estetică.

Pînă la democraţii-revoluţionari ruşi şi la marxism, între funcţia de cunoaştere şi specificitatea artei s-a părut că există o prelungită contradicţie. Vechiul materialism n-a fost în stare să desluşească deosebirile dintre cunoaşterea teoretică şi cea artistică. E drept, comparaţia între poezie şi istorie a lui Aristotel ar fi putut stimula desluşirea căilor proprii artei: «Din cele spuse pînă aici, reiese lămurit că rostul poetului nu este de a povesti lucruri întîmplate cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmpla. Întîmplările sînt posibile după asemănarea cu realitatea sau după necesitate. În adevăr, istoricul şi poetul nu se deosebesc prin faptul că unul îşi prezintă povestirea în versuri şi celălalt în proză (s-ar fi putut pune în versuri opera lui Herodot şi, versificată, tot istorie ar fi rămas, cum era în proză); ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povesteşte întîmplări care au avut loc, iar celălalt întîmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, poezia este mai filozofică şi mai aleasă decît istoria: căci poezia povesteşte mai mult ceea ce e general, pe cînd istoria ceea ce e particular.» [1]

Atribuind poeziei domeniul a ceea ce se poate întîmpla, Aristotel introducea, implicit, conceptul foarte însemnat de *ficţiune verosimilă.* Dar, neputînd rezolva raportul artă-realitate, în dinamica şi reciprocitatea lui, vechiul materialism s-a mărginit la reveniri şi variante ale imitaţiei aristotelice. Cu atît mai puţin a ştiut să descopere raportul dintre cunoaştere şi specificitate cel care a botezat estetica, Baumgarten, filozof din şcoala lui Leibniz şi Wolff.

Pentru Baumgarten cunoaşterea artistică era doar o treaptă mai neclară a cunoaşterii logice. De aceea, el a considerat drept inferioară disciplina pe care o botezase.

[1] Aristotel, *Poetica,* traducere de C. Balmuş, Ed. stiinţifică, Bucureşti, 1957, p. 31.

Neintegrată în gîndirea materialistă, specificitatea a devenit preocuparea principală a tendinţelor subiectiviste, care au ajuns să o opună ideii de cunoaştere. Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea ca protest împotriva unei anumite uscăciuni clasiciste, accentul pe specific tinde să devină estetizant de-a lungul secolului al XVIII-lea, o dată cu critica sentimentală a lui Dubos, cu subiectivismul englez, german sau italian. Ideea că arta este şi emoţie, şi imaginaţie, capătă caracter exclusiv. Ceea ce fusese enunţat ca o notă distinctivă — Bacon caracterizase arta prin imaginaţie — devine afirmarea unilaterală a specificului la Home, la Shaftesbury, Muratori sau Bodmer. Arta este echivalată cu emoţia şi imaginaţia, e opusă teoreticului. De acum încolo, specificitatea e o poartă spre autonomia esteticului, spre arta concepută independent de societate. Lui Shaftesbury îi aparţine formula faimoasă: *«All beauty is truth»* («orice frumuseţe e adevăr»).

În cîteva fraze, adesea citate, Bielinski a exprimat ideea că şi arta, şi ştiinţa au drept scop cunoaşterea — înţelegînd prin ştiinţă întregul domeniu al teoreticului —, dar că fiecare posedă mijloace proprii. Această foarte importantă observaţie n-a putut fi adîncită în cadrul *Privirii asupra literaturii anului 1847.* Marxismul avea să-i dea semnificaţie filozofică prin raportul bază-suprastructură şi prin teoria reflectării.

Teoria leninistă a reflectării rezolvă contradicţia veche dintre semnificaţie şi specificitate. N-o rezolvă concesiv, acordînd un anumit spaţiu emoţiei şi imaginaţiei, ci cu aceeaşi armonioasă unitate cu care clarifică marile probleme filozofice. Pornind de la faptul fundamental că arta generalizează şi ea, că e gîndire în imagini, explică importanţa pe care o au emoţia şi imaginaţia prin modul specific de a generaliza. Din însuşi modul deosebit de generalizare artistică, inseparabil de concretul individual, izvorăsc diferenţierea şi intensitatea superioară a afectului şi imaginaţiei. Raportul dintre generalizare prin imagini şi accentul pe afect şi fantezie capătă, astfel, necesi-

tate, nelăsînd spaţii vagi — pe care să poată încolţi estetismul.

Consecinţele acestei poziţii estetice sînt esenţiale pentru critică, istoria literară ori practica pedagogică. Planul cunoaşterii şi cel al specificităţii nu pot fi separate, sînt faţetele aceluiaşi fenomen. Putem, eventual, cerceta separat, din interese didactice, concepţia despre lume a unui scriitor şi personalitatea lui artistică. Dar separarea efectivă a problemelor înseamnă reîntoarcerea la un mod vechi şi neştiinţific de a face critică ori pedagogie. Că lucrul nu e uşor, se ştie. Analiza de tip sociologist şi cea exclusiv tehnică, chiar dacă simulează atenţia pentru amîndouă planurile, se ocupă, de fapt, doar de unul şi sînt operaţii mai uşoare. Dar tot ce s-a creat la noi în critica ultimelor decenii înseamnă maturizare treptată în cercetarea şi aprecierea conţinutului de idei — deci a valorii de reflectare — făcută în termenii specifici artei. Situaţia inversă explică de ce s-au înfundat cercetări pornite inteligent şi cu fineţe. Un exemplu : se cunoaşte voga — explicabilă şi ca o reacţie împotriva vulgarizării — pe care a avut-o acum cîţiva ani investigarea individualităţii artistice. Concepute de cele mai multe ori formal, căutînd un timbru pur şi unic, care să diferenţieze pe Jebeleanu de Beniuc sau de Maria Banuş, observaţiile deveneau cîteodată împerechere de adjective, clădiri şubrede, care nu rezistau la o privire mai atentă, fiind la fel de potrivite sau nepotrivite pentru diverşi alţi poeţi. Cu toată fineţea unor analize, calea adjectivală nu putea descoperi decît un specific extrem de nespecific. Reuşitele în materie — se pot aminti între altele articolele lui Paul Georgescu despre Rebreanu, ale lui Ovid Crohmălniceanu despre poezia Mariei Banuş sau a Ninei Cassian, ale lui Dumitru Micu despre Marin Preda — străbat pînă la universul propriu scriitorului, fără a separa modalitatea de obiectul cunoaşterii, descoperind-o pe una prin cealaltă.

Marxism-leninismul aduce şi dezlegarea unei alte contradicţii străvechi, care se referă la însăşi posibilitatea ştiinţifică a esteticii. Pornim de la norme sau de la fapte ? Estetica e ştiinţa a ceea ce este sau a ceea ce trebuie să fie ? Primul tratat închegat de estetică — *Poetica* aristotelică — se înfăţişa ca o sistematizare de norme. Dar e uşor de văzut că părintele inducţiei încearcă, de fapt, generalizarea experienţei foarte bogate, pe care i-o ofereau epopeea şi tragedia greacă, pînă în secolul al IV-lea î.e.n. Drumul pe care a apucat estetica idealistă a fost cel al deducerii dintr-un sistem filozofic. Între estetică şi filozofie s-a menţinut vreme îndelungată un raport de subordonare, asemănător celui pe care scolastica l-a păstrat între filozofie şi teologie. *Ancilla philosophiae*, sistemul estetic a fost adesea doar un corolar. În gîndirea kantiană, concepţia estetică e una dintre piesele tripticului alcătuit de cele trei «critici» — a raţiunii pure, a raţiunii practice şi a puterii de a judeca. Abandonînd criticismul, postkantienii au căutat să descopere *«numen»*-ul şi au atribuit artei un rol în acest sens — un rol mai important la Schelling, cel de treaptă inferioară la Hegel.

Deducerea esteticii din speculaţia filozofică exclude ştiinţa, pentru că exclude pornirea de la experienţă. Ea a persistat chiar dacă a adoptat forme de o incontestabilă fineţe. Concepţia despre artă a lui Bergson serveşte la argumentarea şi ilustrarea rolului dominant al intuiţiei.

S-a urmărit şi înaintea marxismului constituirea esteticii ca o ştiinţă istorică. Încercările s-au lovit de greutatea trecerii de la judecata de existenţă la aceea de valoare. Faptul e evident în *Filozofia artei* a lui Taine. Taine îşi propune acolo, şi o formulează din primul capitol, să construiască o «filozofie a artei» pe baze istorice : «Vechea estetică dădea la început definiţia frumosului [...], apoi, pornind de aici, ca un articol de cod, achita, condamna, admonesta şi călăuzea. [...] Metoda modernă, pe care mă străduiesc s-o urmez şi care începe să fie introdusă în toate ştiinţele morale, consistă în considerarea operelor umane şi, în special, a operelor de artă drept fapte şi drept

produse — ale căror caractere trebuie să le scoatem la iveală şi ale căror cauze trebuie să le căutăm. Astfel înţeleasă, ştiinţa nu proscrie şi nu iartă; constată şi explică.»[1] Contactul cu faptele şi explicaţia socială — concepută încă mecanicist, în ciuda fineţii şi culturii cercetătorului: («Geniile şi talentele sînt produse ca şi grînele»)[2] —, care se păstrează de-a lungul prelegerilor la şcoala de arte frumoase, alcătuiesc *Filozofia artei*. Trecerea de la expunerea istorică la consideraţia estetică se face permanent.

S-ar părea că, pentru Taine, o filozofie a artei fundată istoriceşte implică renunţarea la apreciere, la judecata de valoare. O astfel de renunţare se dovedeşte imposibilă. Aprecierea artei reapare, concretizată de cele trei criterii: gradul de importanţă a caracterelor exprimate în opera de artă, convergenţa efectelor (ceea ce am denumi astăzi «măiestrie artistică») şi «gradul de binefacere», pe care-l înfăptuieşte respectiva operă. Cu acest ultim criteriu se iveşte — trăsătură importantă — ideea funcţiei sociale a artei, dar vag concepută. Iar trecerea de la istoric la normativ, de la obiectiv la subiectiv, nu e justificată logic înăuntrul construcţiei lui Taine. Cînd au renunţat la criterii obiective de valorificare, încercări similare au nimerit într-un alt impas, au ajuns la relativism. Negînd criteriul obiectiv, au acceptat formula «estetici, dar nu estetică». E punctul de pornire al atitudinii impresioniste în critică; Lovinescu l-a susţinut şi a pedalat pe variabilitatea aprecierilor şi a gusturilor. Pornind de la diversitatea istorică şi locală a opiniilor estetice, critica impresionistă păstrează ca principal criteriu doar închegarea internă, coerenţa operei.

Eugen Lovinescu îşi intitulează categoric primul capitol din volumul al VI-lea al *Istoriei literaturii române contemporane: Imposibilitatea unei estetici ştiinţifice şi posibilitatea unei istorii a esteticii.* Textul

[1] H. Taine, *Philosophie de l'art,* I, XXI, ed. Hachette, p. 12
[2] *Ibidem,* p. 55.

dezvoltă în enunţuri fugitive aserţiunea din titlu. Aminteşte de o afirmaţie a lui Anatole France, după care estetica va deveni ştiinţă numai după constituirea biologiei ca ştiinţă, adică «după vreo cîteva milioane de ani», şi apoi a sociologiei, «adică după alte sute de veacuri». Justificarea ideii e făcută în rîndurile următoare: «Esteticul nu e, anume, o noţiune universală uniform valabilă, ci numai expresia unei plăceri variabile, individuale. Ca o primă consecinţă a acestei constatări, cu toate încercările făcute, estetica ştiinţifică — a frumosului privit în universalitatea lui — e cu neputinţă, în timp ce o istorie a esteticii, adică a variaţiilor sentimentului estetic, este nu numai cu putinţă, dar şi singura cale indicată pentru a percepe pe cale intelectuală, de altfel, diferitele forme în care s-a realizat.»[1]

France n-a avut, probabil, intenţii profetice în articolele de critică impresionistă, pe care le-a publicat în tinereţe, paralel cu Jules Lemaître, corifeul impresionismului francez. În orice caz, ar fi fost o foarte şubredă profeţie. Milioanele de ani s-au transformat în decenii. Nimeni nu mai pune în discuţie biologia ca ştiinţă. Devenită ştiinţă o dată cu marxismul, sociologia e verificată de argumentul monumental şi fără replică al construcţiei socialiste şi comuniste.

Argumentul lui Lovinescu — atunci cînd compară reacţia estetică cu precizia adevărurilor matematice — e simplificator. Caracterul legilor estetice urmează a fi discutat mai departe. Trebuie spus însă că, în stadiul ei actual, estetica nu aspiră la trepte de precizie matematică. Este şi devine ştiinţă — într-un proces uşor de perceput — pentru că nu se mărgineşte să orînduiască şi să claseze faptele de artă, ci le explică, stabileşte între ele raporturi obiective, necesare, constante şi generale.

Alternativei iritante — atitudine dogmatică sau scepticism — singur marxism-leninismul i-a dat so-

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* VI, *Mutaţia valorilor estetice,* Ed. Ancora, 1929, p. 7—8.

luția, pentru că a fundat estetica pe o bază filozofică în stare să explice raporturile artă-realitate.

Estetica științifică nu izgonește judecata de valoare — operație imposibilă — dar îi dă o bază obiectivă. Valorificarea e o operație posterioară explicării, derivată din ea, așa cum specificitatea artei e derivată cu necesitate din funcția de cunoaștere. Teoria reflectării pornește de la faptele de artă, le explică în raport cu realitatea, respectiv cu societatea. Cu nuanțe determinate de deosebirile mari dintre limbajele artelor, criteriul fundamental al valorificării estetice este corespondența cu realitatea. Numai datorită acestui criteriu, cele secundare capătă sens. E foarte necesar să vorbim de organicitatea imaginii artistice, de profunzimea și expresivitatea, de complexitatea ei. Dar organic închegată poate fi și o carte care deformează retrograd faptele sociale, complex este și un antiroman al literaturii franceze de astăzi, ori cazuistica morală, care jenează uneori la Iacob Wassermann. Criteriile secundare ale aprecierii estetice sînt utile numai cînd sînt axate pe cel fundamental, pe care-l urmăresc și-l completează, pe confruntarea cu adevărul obiectiv.

CRITICA — ȘTIINȚĂ SAU ARTĂ?

Mărturisită sau nu, persistă o anumită neîncredere față de interesul unei asemenea dezbateri. Problema e considerată drept una dintre evidențele simple, pe care nu mai are rost să le scormonești. Sau, dimpotrivă, e privită cu oarecare iritație, ca o scolastică sterilă. Practic, însă, atitudinile opuse duc la o comportare asemănătoare. Socotită evidentă ori insolubilă, problema e lăsată prea adesea la o parte.

Nu e o atitudine generală. În ultimii zece-doisprezece ani s-au produs, în critica noastră artistică de orice gen, schimbări lesne de constatat. Subliniate

mai ales cu privire la critica literară, ele se pot remarca în orice domeniu, chiar și în critica mai tînără a filmului. Distanța parcursă e variabilă, pentru că și termenii în care se pun problemele sînt foarte diferiți. Specificul limbajului muzical cere să fie dezlegate puncte mai dificile. Generalizarea în muzică nu poate avea precizia dintr-o artă legată de concept cu ajutorul cuvîntului, cum e literatura. Dar, și în creația muzicală, capacitatea de a analiza conținutul prin expresie a crescut izbitor. N-ar mai fi posibilă sau ar părea bizară, ca un costum de acum trei secole amestecat într-o garderobă modernă, o frază citită cu vreo zece ani în urmă, care îl categorisea pe Mozart drept reprezentant muzical al aristocrației.

În ce măsură critica de artă este știință? În ce măsură se învecinează cu arta? Interesul problemei e departe de a fi exclusiv teoretic. De altfel, pentru știința materialistă despre artă, care nu reduce estetica la speculații, nu există probleme exclusiv teoretice. Întrebarea: *critica — știință sau artă?* nu e nici «piatra filozofală». Clarificarea ei, chiar parțială, poate fi de mare folos în toate artele. Poate scoate la iveală ceea ce e comun operației critice în literatură, plastică, cinematografie, muzică — ori tocmai ceea ce e specific.

Problema interesează aici sub aspectul ei estetic general. Chiar dacă sînt necesare exemple mai numeroase din critica literară, care a dovedit interese teoretice mai vii decît aceea a altor arte, nu vrem de loc să identificăm domeniul și problemele tuturor artelor cu cele ale literaturii. Lucrul s-a făcut — cu rezultate puțin fericite. Am putut asista la dezbateri, în care, cu multă bunăvoință, arhitecți sau muzicieni căutau pe teritoriul lor echivalentele personajului literar. Problemele criticii se colorează diferit în fiecare artă, dar au o bază comună. În toate, imaginea transmite semnificații generale, printr-o individualitate artistică nerepetabilă, roman sau poem, sonată sau portret. În toate, criticul are de apreciat adevărul și forța de ex-

presie ale acestor semnificaţii diferit individualizate. E primejdios să ignorezi diferenţele de limbaj dintre literatură şi balet, dar trebuie pornit de la întrebările la care orice critic literar sau coregrafic are a răspunde — de la baza estetică a problemei.

Se vorbeşte nediscriminat de *critica-ştiinţă* şi de *critica ştiinţifică*. Ar fi mult mai nimerit să se reţină a doua formă. Distincţia între «ştiinţă» şi «ştiinţifică» e cerută de clarificarea cîtorva noţiuni importante.

În măsura în care îşi justifică latura ştiinţifică, critica artistică are caracter de ştiinţă aplicată. Analizînd şi apreciind o anumită operă, ea nu face, în genere, descoperiri teoretice pentru că nu poate generaliza pe baza unui singur obiect, ci aplică asupra acestui obiect principii stabilite de ştiinţele respective, estetica generală sau teoria artei respective. Discuţia critică a unui tablou, a unei simfonii sau roman, implică baza teoretică oferită de estetica generală, ca şi de estetica plasticii, muzicii, literaturii. Ţinînd seama de marile diferenţe de obiect — şi cu riscul de a şoca pe cei obişnuiţi să discute despre artă numai în termeni de Parnas — din acest punct de vedere, critica artistică seamănă cu medicina. Aplică şi verifică asupra unei individualităţi legi şi observaţii generale, stabilite de anumite discipline teoretice.

În practică, critica şi teoretizarea nu sînt niciodată separate etanş. Cele două activităţi se întrunesc nu numai în aceleaşi mîini, ci şi în aceleaşi lucrări. Criticii literari de anvergură au fost mai totdeauna şi teoreticieni. Ibrăileanu a făcut şi sinteze teoretice — cum a fost *Creaţie şi analiză* — care presupun o tipologie. Dar articolele despre Sadoveanu sau Caragiale au implicaţii teoretice importante. Acelaşi lucru se poate afirma despre Gherea sau Lovinescu. Cele mai importante contribuţii estetice ale lui Bie-

linski sau Taine au fost formulate ca nişte digresiuni în articole de critică.

Mai puţin mature decît critica literară, criticile altor arte s-au menţinut uneori la un soi de practicism, care elimina preocupările teoretice. Dar paginile cele mai de seamă de critică sau istorie plastică — de la Winckelmann pînă în zilele noastre — au formulat sau au sugerat generalizarea. Eugène Fromentin s-a plimbat prin muzeele olandeze ori belgiene ca un vizitator avizat şi fin. Din observaţiile lui asupra pînzelor lui Rembrandt se încheagă caracterizarea clarobscurului.

În practică, deci, activitatea criticului, a istoricului şi a teoreticianului se întrepătrund, aşa cum se întrepătrund şi cele trei discipline. Dar e important să le distingem domeniile. Estetica generală formulează legi valabile pentru orice artă. Cu un domeniu mai special, ştiinţa unei arte cuprinde trei laturi distincte şi inseparabile. Estetica specială a fiecărei arte, denumită şi teoria ei — teoria literaturii, a muzicii, a plasticii — stabileşte legile şi caracterele proprii domeniului respectiv. Astfel sînt deosebirile de compoziţie — în sensul estetic de arhitectură a imaginii — dintre literatură, plastică sau muzică, stilurile ori genurile pe care aceste arte le comportă. Istoria urmăreşte procesul de dezvoltare a artei respective în raport cu societatea. Critica analizează şi apreciază operele individuale. Raportul reciproc e uşor de văzut. Istoria şi critica artistică oferă esteticii generale şi speciale materialul concret de generalizare şi se sprijină pe principiile elaborate de disciplinele teoretice.

Am reamintit aceste adevăruri elementare, cu privire la cele trei laturi ale ştiinţei despre artă, pentru că una din ele a fost contestată. Benedetto Croce nu recunoaşte existenţa teoriei artelor, a esteticilor speciale. Pentru el, arta e activitate pur spirituală, intuiţie transpusă într-o expresie. De aceea, elimină din estetică laturile materiale care diferenţiază artele şi le alungă dispreţuitor în tehnologie.

«Culegerea de cunoştinţe tehnice, — scria Croce [1] — necesare artiştilor care urmăresc să-şi exteriorizeze expresia, se poate împărţi în grupuri ce capătă denumirea de teorii ale artelor. Se naşte, astfel, o teorie a arhitecturii, cuprinzînd legi ale mecanicii, [...] o teorie a sculpturii, cuprinzînd sfaturi asupra modurilor de a sculpta diferitele materiale, de a obţine o bună topire a bronzului...» Asemenea culegeri de reţete, norme şi corespondenţe fizico-matematice — în cazul muzicii şi arhitecturii — sînt considerate de Croce în afara esteticii: «Ar trebui să fie clar că astfel de acumulări empirice nu sînt reductibile la ştiinţă» [2].

Confuzia între tehnologia unei arte şi teoria ei, în sens estetic, e înlesnită de uzurile pedagogice. Astfel, în studiul muzicii, la «teoria muzicală» se studiază nu specificul estetic al limbajului muzical, ci timpii, tonalităţile, accidenţii etc.

Este evident că fiecare artă posedă o bază tehnică, a cărei cunoaştere e indispensabilă pentru oricine încearcă să se familiarizeze cu acea artă şi, cu atît mai mult, să creeze în domeniul respectiv. Există o tehnologie a literaturii, care cuprinde norme de versificaţie, defineşte figurile de stil. Ea e repartizată didactic printre studiile de teorie literară. Dar oricît de necesară ar fi cunoaşterea tropilor sau a ritmurilor, ea nu constituie încă estetică literară, după cum teoria picturii nu se reduce la «tehnica picturii în tempera, a picturii în ulei, a acuarelei, a pastelului» etc., de care vorbeşte Croce. Estetica specială a unei arte cercetează consecinţele pe care folosirea unui anumit material de expresie le are asupra limbajului respectiv, asupra compoziţiei, genurilor şi stilurilor specifice. Distincţia lui Lessing în *Laocoon*, între pictura — de fapt, între plastică în general — şi poezie — recte literatură — este una dintre primele şi foarte însemnatele încercări de a desemna specificul artelor. Vechea şi importanta distincţie a lui Lessing, ori variantele

[1] Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1922, Laterza, ed. a V-a, p. 124.

[2] *Ibidem*, p. 125.

ei moderne nu au, desigur, valoare absolută. Nu numai pentru că arte străvechi, ca teatrul, sau noi, ca filmul, întrunesc posibilităţile succesiunii şi ale simultaneităţii, sînt literare şi plastice. Dar, chiar în fiecare dintre cele două arte puse în discuţie de Lessing, se observă trăsături aparţinînd tipului celălalt. Percepţia unei opere plastice se desfăşoară în timp şi implică un proces de detaliere ce nu poate fi ignorat. Barocul a introdus în plastică mişcarea, iar diverse tendinţe contemporane o caută pe alte căi, uneori abstractizante. Elementele coexistente ale operei literare sînt evidente într-un tip de epică, cum e romanul cu planuri paralele. Analiza le poate descoperi şi în lirică, în aparenţă domeniul purei spontaneităţi. Astfel sînt planul sonor, cel plastic sau prozodic, din care se construieşte imaginea în poezia lirică. Barierele între succesiv şi simultan, coexistent, nu sînt fixe. Totuşi, posibilităţile de expresie ori compoziţie rămîn diferite în artele «analitice», unde domină succesiunea în timp (literatură, muzică), şi în artele «sintetice», desfăşurate în spaţiu (artele plastice). Consecinţele în aspectele compoziţiei sau în plăsmuirea personajului literar şi plastic creează probleme speciale pentru estetica fiecărei arte.

Estetica marxist-leninistă, pentru care arta nu e pură intuiţie, ci formă specifică a conştiinţei sociale, mijloc de reflectare a lumii şi de comunicare între oameni, ţine, deci, seama de diferenţele materiale dintre arte. Imaginea e o individualitate artistică cu semnificaţie generală. Individualizarea şi capacitatea de a generaliza şi comunica se diferenţiază după cum materialul principal de expresie îl dau cuvîntul, forma, culoarea, volumul, melodia şi acordul. Clarificarea legilor estetice generale e indispensabilă pentru artişti sau pentru critici, căci ele luminează aspectele fundamentale ale artei. Elaborarea şi clarificarea problemelor speciale sînt, însă, la fel de indispensabile, pentru că estetica generală — înţeleasă ca o ştiinţă, şi nu ca o roabă a filozofiei speculative — se construieşte din aporturile diverse ale esteticilor speciale, ale teoriilor diferitelor arte.

Sînt de semnalat diferite eforturi de a elucida problemele estetice de specialitate. În ultimii ani, o dată cu înviorarea producției de filme, începe să se observe, în scrisul mai multor tineri cronicari cinematografici, nu numai interesul pentru latura teoretică, ci și puterea de a o desprinde fără a forța faptele. E necesară și punerea în gardă împotriva castelelor de cărți de joc, împotriva improvizațiilor pripite, inspirate de cîte o lectură fugară. Într-un articol de altfel interesant, Ion Barna a remarcat asemănări între ideogramele chineze și procedeele cinematografului. Asemănările ar fi folosirea sinecdocii, metonimiei, metaforei și enigmei. Dar primele trei — căci folosirea celei de-a patra în cinematograf e foarte puțin convingător demonstrată — aparțin și stilisticii generale, și stilisticii estetice. Astfel făcută, apropierea nu poate crea decît confuzii. Scrierea ideografică se deosebește fundamental de artă, pentru că, în primul caz, folosirea figurilor are caracter simbolic și nu e interesată de individualitatea obiectelor, ca în cazul imaginii artistice. Figurile de stil în artă — în literatură sau în cinematograf, artă de sinteză literară-plastică — sînt menite să dea forță materială expresiei, să sporească individualizarea. Interesant ar fi fost tocmai ceea ce diferențiază figura de stil literară de cea din cinematografie. A încercat-o și Ion Barna cu alte prilejuri, cînd s-a ocupat cu rezultate mai bune de metafora cinematografică. Trebuie, totuși, subliniat că în ultimii ani, învingînd primejdiile improvizației și tehnicizării, mai mulți critici au făcut încercări binevenite de a elucida probleme de estetică cinematografică.

În muzică și plastică mi se pare că s-au reușit mai multe aprecieri la obiect și interpretări istorice, în timp ce încercările de teoretizare sînt mai rare.

În paginile *Contemporanului*, cîțiva artiști și critici plastici au dus la sfîrșitul anului 1960 o discuție despre portret. Să lăsăm specialiștilor fondul chestiunii. Sînt însă de făcut două observații : A fost binevenită

tendința vizibilă, la mai toți cei care au replicat articolului Adinei Paula Moscu, de a feri interpretarea estetică de îngustime, de a concepe portretul ca o asemănare de caracter, și nu de amănunt. Cu toate rezervele făcute, riscul unei astfel de înțelegeri exista în cele spuse de Adina Paula Moscu. N-am avut, însă, impresia că destul de numeroasele observații interesante, spuse în replică, au urmărit consecvent sau au reușit să clarifice întrebarea : cînd și în ce măsură asemănarea e necesară în portretistică.

Din punct de vedere al unui minim de rigoare estetică, discuția însăși poate fi pusă în discuție. Rigoarea presupune precizie și claritate în termeni, deci în noțiuni, — și nu trebuie confundată cu rigiditatea, nici flexibilitatea cu vagul. Cîteva noțiuni estetice de bază au fost interpretate prea labil. Radu Bogdan a avut dreptate cînd a reproșat Adinei Paula Moscu că confundă *asemănarea* cu *conținutul*. Dar articolul lui Radu Bogdan a pedalat în special asupra generalizării și a lăsat în umbră aspectul individualizării. Radu Bogdan a definit în trecere generalizarea în artă, «ca o ridicare a individului, prin tipizare, pînă la valoarea de simbol». Nu se poate pune semnul egalității între tipizare și simbolizare. În cea din urmă, semnificația generală covîrșește concretul simbolului. Nu căutăm individualitatea fiecărui drapel, ci semnificația lui superioară. Mecanismul simbolului e mai aproape de cunoașterea teoretică, se înrudește, de exemplu, cu cel al scrierii. Generalizarea artistică există însă prin individual, și arta folosește simbolul numai ca o situație specială care nu poate fi echivalată cu tipizarea. Am insistat asupra a ceea ce putea fi doar o formulare grăbită, pentru că accentul pus pe generalizare cu neglijarea individualizării se regăsește și în alte intervenții.

E mai ales surprinzător că discuția n-a folosit mai mult posibilitatea de a elucida probleme importante de estetică plastică, particularitățile diferite ale unor genuri diferite. «Nu pot concepe o disociere rigidă pe genuri, problemele fiind în esență comune», scria Ion Săliștean. Disocierea pe genuri nu trebuie să fie nea-

părat rigidă. Problemele sînt şi comune, dar şi specifice. Cred că tocmai lipsa de disociere a posibilităţilor şi cerinţelor specifice fiecărui gen e de vină pentru imperfecţiile discuţiei despre portret. Iniţiatoarea discuţiei şi interlocutorii ei au contestat cîte un gen sau modalitate şi au generalizat pe baza altuia. Adina Paula Moscu pare a respinge opera alegorică, în timp ce ceilalţi participanţi la discuţie insistă în special asupra acestei modalităţi. Evident, însă, că altfel se pun problemele «asemănării» pentru *Noaptea* lui Michelangelo, altfel pentru *Autoportretul* lui Luchian.

Fertilă s-ar fi putut dovedi calea urmată — însă cu remarci nu destul de limpezi — de A. Mîndrescu, căutarea posibilităţilor specifice de a exprima caracterul uman, pe care le are portretul în plastică. Aici diferenţierea enunţată de Lessing îşi spune cuvîntul. Surprinzînd un singur moment din devenirea unui personaj, pictura şi sculptura nu pot exprima evoluţia sau toată complexitatea unui caracter în aceeaşi măsură cu literatura. Compensează limitele fireşti ale limbajului plastic prin expresivitate specifică. Ar fi interesant de comparat cum sînt surprinse aceleaşi caractere în aceleaşi împrejurări de către pictură, şi de către literatură. Astfel, familia regală spaniolă, văzută de Goya şi de biograful său literar, Feuchtwanger.

Tot în paginile *Contemporanului*, Sergiu Sarchizov îşi intitulează un articol : *Conţinut nou — mijloace de expresie noi* [1]. Problema e de mare importanţă pentru fiecare artă şi departe de a fi simplă. Este, în termeni speciali, un aspect al problemei tradiţie-inovaţie. Rezolvarea ei simplificată, unilaterală, împinge soluţia spre una din cele două poziţii incompatibile cu arta socialistă, spre tradiţionalism sau modernism. Ar fi fost, deci, foarte interesant să aflăm cum concepe un compozitor soluţia în muzică. Dar textul articolului nu face mai mult decît să transcrie dezvoltat ideea enunţată în titlu : «Conţinutul nou de idei, cît şi particularităţile de realizare muzicală a acestuia implică o restructurare a *tuturor* mijloacelor de expresie, o

[1] V. *Contemporanul*, nr. 51/1960.

adaptare atentă a resurselor interpretative tradiţionale la sarcinile expresive noi, pe care conţinutul le reclamă». E cel puţin vag.

În aceste cazuri, drumurile esteticilor speciale sînt doar indicate de departe. Ar trebui explorate efectiv.

Rezistenţele la ideea de critică ştiinţifică au cauze felurite. Modul idealist de a vedea în artă doar tărîmul inefabilului persistă, uneori, chiar la oameni care, în celelalte domenii de gîndire, s-au eliberat de idealism. Locurile comune ale esteticii idealiste, sădite la mulţi de şcoala trecutului, îşi spun cîteodată cuvîntul. Din aceste surse se naşte scepticismul faţă de o scriere estetică sau critică, ce depăşeşte descrierea operei şi îşi pune problema explicaţiei. E un scepticism faţă de însuşi conceptul ştiinţei despre artă. Printr-un sofism destul de grosolan, termenul e socotit contradictoriu. După aceşti cîntăreţi ai inefabilului, regiunile artei ar scăpa de investigaţia şi măsurile foarte precise din ştiinţă.

S-ar putea aminti că, de peste un secol, a devenit greu de contestat calitatea de ştiinţă psihologiei, care are totuşi drept obiect faptele de conştiinţă, şi nu corpurile chimice. Dar asemenea moduri de a gîndi se bazează pe o foarte unilaterală înţelegere a noţiunii de ştiinţă, echivalată cu precizia matematică.

Printr-un paradox explicabil, acest fel de a înţelege ştiinţa coincide cu interpretările vulgarizatoare, care, înainte de existenţa ciberneticii, au conceput critica ştiinţifică ca un fel de cibernetică. După ele, critica fiind ştiinţifică, interpretarea unei opere artistice nu poate fi decît unică şi — dacă metoda e justă — infailibilă. Raţionînd cu senină geometrie, un critic se mira, acum cîţiva ani, că despre o carte sau un tablou poate exista diversitate de păreri.

Progresele pe care critica le-a înregistrat în ultimul deceniu, în toate artele, s-au înfăptuit atît împotriva scepticismului faţă de ştiinţă, cît şi împotriva interpretărilor geometrizante — ca să nu le spunem pătrate — care s-au dovedit, din fericire, răzleţe. Chiar dacă n-a

formulat-o totdeauna cu claritate, critica a pornit de la distincţia între ştiinţele naturii, în care relaţiile dintre fenomene se pot enunţa cu precizie matematică şi cu strictă putere de previziune, şi ştiinţele sociale, unde şi relaţiile, şi previziunea se stabilesc în linii mari. Între înseşi ştiinţele sociale, deosebirile sînt mari. Economia politică e mult mai aproape de stadiul matematic, atins în ştiinţele naturii, şi puterea ei de previziune s-a văzut, între altele, în felul cum istoria a verificat ritmul crizelor ciclice, enunţate de Marx în *Capitalul*. Operînd cu factori diverşi şi imponderabili, estetica nu a atins acest stadiu. Ea a devenit ştiinţifică în măsura în care, depăşind descrierea şi clasificarea, etape indispensabile, dar pregătitoare, a ajuns la explicaţie şi la stabilirea de legi. Relaţiile, pe care le stabileşte între fenomene, sînt calitative, şi nu cantitative.

Dezvoltarea ciberneticii deschide şi pentru estetică un cîmp de posibilităţi. Nu credem că ea va absorbi estetica. E clar că automatele, care compun melodii, nu vor face inutilă creaţia originală. Ar putea însă, inventariind un număr enorm de factori, să aibă un important rol auxiliar, să apropie estetica de această năzuită treaptă matematică. Ar putea... O elementară modestie ştiinţifică nu permite chiar pasionaţilor comentatori al acestui atît de nou şi de uluitor sector al ştiinţei să constate mai mult decît o perspectivă şi un semn de întrebare.

În stadiul actual legea imaginii artistice nu se poate exprima în cifre. Dar orice operă de artă există ca artă în măsura în care îşi comunică semnificaţia printr-o individualitate concret-senzorială — un anumit desen, un anumit roman, o anumită sonată. Raportul acesta, între individualitatea operei de artă şi semnificaţia ei generală, îl aflăm în toate artele. Raportul e exprimat calitativ, nu cantitativ, are totuşi rigoare de lege.

Echilibrul dintre descriere şi explicaţie e o problemă esenţială pentru critica de artă. Maturitatea criticii ştiinţifice a înlăturat eroarea care pretindea,

oricărui articol sau recenzii, să epuizeze toate problemele ce le poate ridica o operă. Dimensiunile, unghiurile de cercetare, tipurile de lucrări critice s-au înmulţit şi diversitatea s-a arătat foarte utilă. Înmulţindu-se unghiurile şi genurile de cercetare ori modalităţile individuale, aprecierile se pot confrunta, întregi şi verifica reciproc. E vorba, deci, de unghiuri diferite, dar cu platformă estetică unitară, nu de o eterogenie ce împinge spre relativism. Despre cele mai bune scrieri din ultimii ani, despre *Moromeţii* lui Marin Preda sau despre *Surîsul Hiroshimei* a lui Eugen Jebeleanu au apărut articole, care diferă nu numai prin dimensiuni şi adîncire — mergînd de la notă la studiu — ci şi prin problemele atinse. O specializare similară a preocupărilor se observă în plastică, muzică, cinematografie.

Mulţimea unghiurilor de cercetare e utilă cît timp nu lasă laoparte ceea ce constituie însăşi esenţa actului critic: caracterul ştiinţific al metodei şi criteriilor de analiză şi apreciere.

Să reamintim că arta e un produs şi, în acelaşi timp, o formă specifică de reflectare. Ambele laturi constituie obiectul operaţiei critice. Explicarea operei de artă ca produs social e la fel de necesară ca şi aprecierea raportului dintre artă şi realitate, exprimată în termeni estetici şi prin unghiul valorii.

Modul cum criticul pune şi dezleagă problemele variază după individualitatea operei şi după individualitatea criticului. Să comparăm paginile numeroase, gîndite şi construite divers, dar înrudite prin metodă, care s-au scris la noi, la aniversarea a 80 de ani ai lui Arghezi sau Sadoveanu.

Condiţiile sociale care l-au format pe artist şi au creat opera pot fi implicate în analiză. Dar critica ştiinţifică nu se poate lipsi de analiza explicativă, nu se poate mărgini la simple «descrieri ale operei». Criticul de artă se află în faţa unei individualităţi artistice, care cuprinde un mesaj general. Specificul artei îi pretinde să nu separe artificial conţinutul de idei de învelişul lor concret, nici să se lase hipnotizat de concret. Nu se poate mărgini să discute strict tehnic

despre tonuri, valori și punere în pagină, nici să facă schema temelor și dezvoltărilor muzicale.

Aici practica verifică ceea ce s-a denumit măiestria critică, capacitatea de a descoperi sensurile operei concrete, fără a sărăci imaginea ori a sili faptele să încapă în analiză. Cu altă precizie se poate face confruntarea cu realitatea în literatură, grafică sau pictură, decît în arhitectură sau muzica neprogramatică. În aceste din urmă cazuri, aplicarea stîngace a unor noțiuni specifice literaturii a dat rezultatele știute, de felul «tipizării» în arhitectură. Raportul general-individual nu se realizează aici pe fiecare detaliu — ca în raportul cuvînt-noțiune. Dar, și în arhitectură sau muzică, concepția despre lume se traduce estetic în ansamblul imaginii. Dominanta verticală naște impresia de măreție și de nesfîrșit — caracteristică arhitecturii gotice. Dimpotrivă, chiar la dimensiuni monumentale, arhitectura echilibrată a Renașterii rămîne pe măsura omului.

Progresele criticii în artele nefigurative sînt condiționate de elucidarea problemelor, pe care le pune limbajul propriu al fiecărei arte, astfel ca analiza să fie ferită de identificările simpliste între o idee precisă și un anumit acord muzical, ca și de mărginirea la vagul adjectival. Se vădește, astfel, din nou necesitatea studiilor de estetică specială. Există în diferitele arte teritorii care par să solicite preocupări pur tehnice. În literatură, stilistica a fost considerată uneori astfel, pentru că aici aceleași fapte pot fi discutate din punct de vedere lingvistic sau estetic. Dar, în măsura în care se plasează pe plan estetic, stilistica nu poate izola *procedeul* de *semnificație*. Listele de adjective, preferate de un scriitor sau altul, pot servi doar ca materiale ajutătoare pentru o apreciere critică. Cînd cercetarea descoperă la Eminescu frecvența calificărilor cu sens de *nemărginire* ajunge la o problemă de concepție și trece pe plan estetic.

De altfel, fără a încerca să rezolvăm într-o paranteză o problemă mult dezbătută de critici și lingviști — locul și caracterul stilisticii literare — e cazul să amintim că marile reușite în acest domeniu sînt analize critice. Implică și raportarea stilului la conținut și la individualitate, pretind însușiri specifice de finețe și gust. *Mimesis* al lui Auerbach e un strălucit exemplu. O confirmă studiile de cîteva decenii ale lui Tudor Vianu, cele ale lui Spitzer, Vinogradov, Roman Jakobson etc.

În plastică sau muzică, nu mai avem situația din literatură, unde cuvîntul este în același timp obiectul lingvisticii și al esteticii literare. Dar se întîmplă destule mărginiri la planul tehnic sau accentuări unilaterale ale elementelor decorative. Nu ne putem îngădui să neglijăm rolul decorativului în plastică, dar el nu poate deveni dominant, cu excepția artelor aplicate. De aceea, pînzele lui Mondrian, care urmăresc purul efect plastic, dau impresia de anumită uniformitate, cu toată ingeniozitatea cheltuită în aceste exerciții de geometrie colorată.

Același lucru pentru problematica strict tehnică. Studiul tehnicii pointiliste sau al evoluției orchestrei simfonice este foarte necesar, întrucît pregătește treapta estetică. Căci, pînă la urmă, interesant este nu inventarul de procedee, ci în ce măsură pointilismul a favorizat o anumită concepție despre lume, sau cum au folosit diferitele curente muzicale noile mijloace ale tehnicii orchestrale.

Explicarea și confruntarea cu adevărul obiectiv se întregesc în critică prin apreciere. Trebuie reamintit adevărul elementar că reflectarea artistică nu se produce cu pasivitatea cu care raza de lumină se reflectă într-o oglindă. Nici planul artei nu e identic cu cel al vieții. Dacă reflectarea estetică ar semăna cu cea fizică, am avea numai opere realiste, căci artistul ar fi un simplu transmițător. Iar dacă arta ar fi identică cu viața, dacă arta s-ar mărgini să copieze viața detaliu cu detaliu, lectura unui roman care se petrece în cinci ani ar trebui să dureze tot atîta timp, nimic neputînd fi lăsat la o parte. Reflectarea artistică e selectivă și se face prin intermediul unei individualități, cu o anumită viziune despre lume. Aprecierea e corolarul tendinței — lege generală a oricărei opere de artă.

Explicaţia, confruntarea cu realitatea şi aprecierea deosebesc critica ştiinţifică de impresionism. Susţinător al autonomiei esteticului, impresionismul nu confruntă opera cu realitatea, nici n-o explică în raport cu ea. Aprecierile pe care le face se referă la coerenţa internă a operei. De aceea, descrierea domină. Criticul impresionist e interesat exclusiv de unicitatea imaginii şi caută mereu să transmită cititorului impresia de unicitate.

În ce măsură variabilitatea aprecierilor e nu numai posibilă, ci şi firească ?

Ştiinţe istorice, estetica şi, pentru aprecierea operelor de artă individuale, critica artistică păstrează deci valorificarea, o leagă de funcţia artistic-gnoseologică. În practică, această valorificare n-are precizie milimetrică, pentru că nu e făcută de aparate, ci de oameni cu pregătire şi discernămînt variabil. De asemenea, pentru că se ocupă de individualităţi artistice, şi nu de zahăr cubic. Dar cînd analizele au un minim de seriozitate şi competenţă, diversitatea nu poate ajunge la contraste alb-negru, capodopera slăvită de X părîndu-i-se inepţie lui Y. În asemenea cazuri, se pot diagnostica erorile de metodă, analiza neştiinţifică sau lipsa de receptivitate.

Ar fi bine ca un termen, pe care impresionismul l-a compromis prin imprecizie şi relativizare, să fie aşezat pe o temelie mai solidă. Pentru impresionism, receptivitatea e inseparabilă de scepticismul estetic, de convingerea că nu se pot stabili criterii obiective de apreciere. De aici, accentul pus pe lărgimea şi flexibilitatea criticului, care trebuie să se adapteze la orice formulă, la orice univers estetic.

Criticul interesat de conţinutul de idei al operei, de raportul ei cu realitatea, de tendinţele progresiste sau retrograde, nu poate fi receptiv *în acest sens,* nu-l poate trata cu aceeaşi disponibilitate pe Siqueiros ori pe Dali.

Receptivitatea se referă la acceptarea unor modalităţi diverse, care nu contrazic şi nu înjosesc realitatea, chiar dacă respectivele modalităţi nu corespund cu preferinţele criticului. Un minim de subiectivitate

e firesc în critică. Analiza şi aprecierea nu se produc nici aici mecanic. Personalitatea, preferinţele estetice îşi spun cuvîntul. Dacă analiza e destul de fermă, criticul poate recunoaşte realitatea estetică a ceea ce nu agreează stilistic. Stilurile lui Perahim şi Baba, sau acelea ale lui Marin Preda, Titus Popovici, Eugen Barbu, sînt deosebite între ele. E firesc ca un comentator critic să opteze pentru unul dintre ele şi să-şi motiveze preferinţele, cît timp nu e tentat să le anuleze pe celelalte, pe baza celui dintîi. Căci toate au existenţă artistică.

Aprecierea estetică — confruntarea între artă şi viaţă — e inseparabilă de actul critic, ca şi explicaţia. O vreme, în critica noastră literară a bîntuit moda portretistică. Nu folosirea portretului — foarte util cînd e fructificat ca mijloc — ci mărginirea, cu autosatisfacţie, la portret a fost atunci supărătoare. Emulii lui Sainte-Beuve se îndepărtau şi aici de criticul francez. Căci la nivelul respectiv de dezvoltare a criticii, raportînd opera în special la biografia scriitorului, Sainte-Beuve caută să ordoneze şi să explice, apreciază, afirmîndu-şi uneori vehement preferinţele şi repulsiile.

În toamna lui 1963, dezbaterile scriitoriceşti cu privire la activitatea publicaţiilor literare au semnalat diferite forme de păstrare la constatare, de refuz — uneori întortocheat — de a aprecia.

Rolul aprecierii, prin care ideea de valoare pătrunde în critică, e legat de o trăsătură esenţială a esteticii şi a ştiinţelor sociale în genere. Estetica face parte din vastul teritoriu al luptei ideologice. Legea căderii corpurilor n-a fost niciodată formulată altfel de burghezie şi de proletariat : pentru afirmarea sau negarea ei nu s-au ciocnit interesele de clasă. Dar cu privire la raportul artă-societate, la artă ca formă de reflectare şi la tendinţă, o dată cu primele idei despre artă s-au opus ideologii de clasă. Descoperirea de către marxism a legilor capitalului a stîrnit un nor de teorii economice subiectiviste. În toate ştiinţele sociale prezenţa caracterului de clasă şi — în stadiul

leninist — a spiritului de partid devine factor hotărîtor.

De aici importanţa întrebării, pusă adesea şi uitată uneori : pentru cine scrie critica ? Critica făcută pentru cîţiva interlocutori e la fel de puţin acceptabilă ca şi arta ezoterică. Pentru artişti ? Evident că şi pentru artişti. Rolul de îndrumare e tot atît de vechi cît şi critica. Dar interlocutorul principal al criticii rămîne consumatorul de artă de toate nivelurile, nu numai cel cu înaltă pregătire de specialitate.

Să interpretăm această largă şi din toate punctele de vedere înnobilatoare menire a criticii ca o menţinere la simplism şi la generalităţi ar fi o înjosire asemănătoare cu cea pe care o condamna Lenin, cu reducerea artei la *«circenses»*. Aşa cum arta pentru mase înseamnă în concepţia lui Lenin ridicarea celor mai largi pături sociale la «arta mare, adevărată», caracterul larg accesibil trebuie să se refere la o critică în stare să pătrundă cît mai adînc în structura şi semnificaţiile imaginii, să-i descopere laturi inedite şi nu să repete. Problema se pune altfel pentru recenzie, altfel pentru studiul de specialitate. Dar, ca şi în artă, forma populară înseamnă, în primul rînd, efort de a fi înţeles, evitarea piedicilor artificiale în expresie, a pedanteriei ca şi a zadarnicelor cochetării în formulare. E problema stilului, la care ne duce şi latura artistică a criticii.

În ce măsură e critica artă ? Datorită unei situaţii speciale, criticii literari au revendicat cel mai aprig un spaţiu propriu în Parnas. Criticii plastici sau muzicali comentează operele de artă respective cu ajutorul cuvîntului. Ei nu pot fi tentaţi să-şi confunde activitatea cu aceea a pictorului sau a compozitorului. În literatură, însă, mijlocul de expresie al artistului şi instrumentul criticului coincid. Criticii pot susţine — şi au făcut-o adesea — că, scriind despre literatură, fac literatură. «Critica, gen literar» e formulă încetăţenită. Un argument de ordin istoric vine să sprijine afirmaţia. Istoria literaturii a cuprins şi cuprinde în aria ei de cercetare lucrările critice. Le consemnează nu numai pentru însuşiri de stil, ci şi pentru alte mijloace specifice literaturii, cum ar fi arta portretistică. Laturile artistice nu sînt accidentale, ţin de însăşi esenţa activităţii critice. Dar cum se conciliază ele cu stadiul ştiinţific, cu aspiraţia progresivă spre rigoare în analiză şi aprecieri ?

Dominanta criticii e teoretică, şi nu artistică. Problemele pe care o apreciere sprijinită ştiinţific e chemată să le rezolve — geneza operei şi formarea autorului, analiza conţinutului prin formă, confruntarea cu realitatea — se fac prin analiză. În critică, tot ceea ce se înrudeşte cu creaţia artistului rămîne subordonat caracterului dominant teoretic.

Totuşi, analiza unei opere de artă se deosebeşte de orice altă cercetare ştiinţifică prin însuşi obiectul ei. Avem de-a face cu imagini, cu individualităţi semnificative. Iar criticul descoperă semnificaţiile doar în măsura în care ştie să surprindă unicitatea, să sesizeze ceea ce e pomenit adesea cam pretenţios drept «universul propriu» al fiecărei opere de artă.

În anii în care critica ştiinţifică s-a maturizat la noi, a fost ironizată cu severitate îndreptăţită şi a dispărut treptat emiterea de generalităţi, de fapt banalităţi, care se mărginesc să identifice temele şi nu pătrund în interiorul imaginii. Articolele de critică literară, care fac abstracţie de psihologia şi de evoluţia personajelor, ori discută poezia ca un roman, cele de critică plastică şi muzicală, populate de afirmaţii ce se pot aplica nu numai la diverse opere, ci şi în alte arte — cele spuse despre un tablou fiind la fel de vag valabile pentru o simfonie — toate măştile vulgarizării sînt respinse vehement atunci cînd se mai ivesc.

Obiectul criticii de artă posedă, astfel, o specificitate care îndreptăţeşte caracterizarea de gen artistic. Termeni ca «arta criticului», «măiestria criticului» devin liciţi. Criticul reface invers drumul artistului, analizează ceea ce artistul a sintetizat, dar caută să rămînă tot timpul la concretul imaginii, să păstreze

impresia de ansamblu. Sarcina aceasta se pune diferit pentru fiecare artă.

Criticul plastic sau muzical are de evitat ispita unor drumuri mai ușoare, care nu-l pot decît îndepărta de problema sa principală. Există primejdia literaturizării, exprimarea semnificațiilor unui tablou sau unei simfonii, nu numai în termeni literari, ci printr-o identificare cu literatura, care anulează limbajul și problemele proprii. E drept că păcatul acesta e mai mult al literaților, cînd vorbesc de alte arte. În muzică, literaturizarea merge pînă la comentariul vag, pentru care opera discutată devine pretext de divagație lirică. Există și ispita opusă — în care cad mai ales oamenii de specialitate, dornici să discute doar aspectul tehnic și să expedieze semnificațiile generale prin cîteva fraze vagi, lipite de introducere sau de încheiere.

Modul cum se rezolvă sarcinile criticii variază de la artă la artă, de la gen la gen și de la critic la critic. În măsura în care sînt formate, personalitățile critice diferă între ele ca și personalitățile artistice, dar au toate la bază o structură psihologică particulară, un minim de aptitudini indispensabile, care, iarăși, îl apropie pe critic de artist.

Există o butadă veche, ca și ciocnirile dintre artiști și cei sortiți să le discute operele, care-i consideră pe critici drept artiști ratați. Minulescu s-a exprimat altfel, mai verde și mai răzbunător, a vorbit de eunuci. Butada nu suportă discuție. Critica autentică pretinde însușiri specifice, diferite de ale artistului. Sînt rare cazurile cînd același om se mișcă cu ușurință egală în creația artistică și în critică — cum o face în literatura noastră G. Călinescu. Adeseori artiștii pășesc în critică și în teoria artei cu aceeași stîngăcie cu care criticii încearcă să scrie versuri, să picteze, ori să compună.

Structura psihologică este însă, în mare măsură, comună pentru artistul și criticul autentic. Estetica a alungat de mult la muzeul erorilor concepția platonică a artistului posedat, creînd doar spontan, inconștient, ca și romantica imagine a individului cu însușiri unice, separat de ceilalți muritori prin însăși structura lui psihică. Nici geniul nu posedă funcții psihice de esență deosebită. Psihologia artistului înseamnă potențarea unor funcții generale, care devin mai fine, au mai mare intensitate. Acuitatea senzorială, inteligența specifică, capacitatea de a gîndi în imagini, viața afectivă mai intensă și cu rezonanțe mai prelungite aparțin și artistului, și oricărui iubitor de artă mai înzestrat, deci cu atît mai mult criticului. Voltaire a scris o parabolă în care orbii apreciază competent culorile. Dar în practică, dacă lăsăm la o parte impostura, afonii și daltoniștii nu devin muzicieni sau pictori, nici măcar critici de specialitate.

Structura criticului se diferențiază de a artistului în ce privește imaginația creatoare — în locul căreia domină capacitatea analitică. Se diferențiază în parte și în puterea de expresie. În parte numai, pentru că și mijloacele de expresie ale criticului se înrudesc cu ale artistului. Cînd se referă la o operă sau la personalitatea unui artist, criticul are de-a face cu individualități, și trebuie să le discute ca atare. De aici importanța portretului — fie că se ocupă de autor, fie de personajele acestuia. Chiar și în domeniul compoziției — ne referim la sensul general, estetic, nu la cel muzical — întîlnim laturi care separă critica de orice altă cercetare științifică și o apropie de artă. O cronică e construită adesea astfel, încît să sugereze unitatea imaginii discutate — a romanului sau a poemului, a tabloului sau a sonatei. Studiile monografice nu se confundă cu biografiile romanțate, dar urmăresc firul unei vieți pentru a arăta cum au evoluat artistul și opera. Aici însă individualitatea critică își spune cuvîntul. Cît timp analizează și generalizează, păstrîndu-se aproape de concretul imaginii, nimeni nu-l oprește pe critic să-și organizeze articolul sau studiul cum i se pare mai potrivit, după aspectele operei, după probleme generale, ori să combine diferite procedee de compoziție.

Structura psihologică particulară traduce mai clar ceea ce se denumește, în mod curent, gust sau discernămînt, condiții de existență pentru critică în aceeași

măsură ca şi cultura generală şi de specialitate ori ca orientarea ideologică. Se mai întîlnesc în practică, dar sînt cu totul indezirabili, criticii «după ureche», bazaţi pe iscusinţa facilă şi mai ales pe tupeu. Mai întîlnim şi pe cei bine intenţionaţi, uneori, destul de cultivaţi, dar iremediabil daltonişti — «prepelicari fără miros», cum i-a denumit Turgheniev.

Astfel, pe mai multe căi, fie că pornim de la însuşi obiectul actului critic, fie de la structura psihologică, care-l apropie pe critic de artist, se impun laturile comune cu arta, pe care le posedă această activitate ştiinţifică.

În cea mai mare măsură, interferenţa între planul ştiinţific şi cel artistic apare în stilul criticii.

Scrisul critic se sprijină pe estetica generală şi pe aceea a artei respective. E obligat, deci, la o anumită terminologie de specialitate. Ca în orice ştiinţă, există categorii estetice şi tehnice care nu pot lipsi. Articolele sînt nevoite să se refere la *idei artistice, stil* şi *curente,* la *tropi,* la *pictura de gen, peisaj* sau *natură moartă,* la *rondo* sau *menuet.* Situaţia de ştiinţă aflată încă în elaborare are consecinţe şi asupra terminologiei. Estetica şi teoriile artelor şi-au văzut baza ştiinţifică şi principiile solid construite o dată cu marxism-leninismul. Dar diferite probleme se află încă în dezbatere, ceea ce duce uneori la echivoc sau confuzie de termeni. Terminologia tehnică e mai precisă. Nu există neînţelegeri asupra unor termeni ca *metaforă, ritm, pictură în ulei,* forma *sonată.* Incertitudinile apar cînd e vorba de probleme şi de termeni estetici.

Articolele neputînd fi însoţite de glosare, e indispensabilă claritatea demonstraţiei şi explicitarea prin context. În practică, s-au cunoscut cazuri de dezbateri prelungite — despre spiritul modern, despre specificul poeziei, despre portret — cînd preopinenţii s-au referit mereu şi cu seninătate la altă accepţie a aceluiaşi termen. Există — mai rar — şi articole care, la cîteva fraze distanţă, folosesc un termen în înţelesuri perfect diferite.

Aparţinînd cunoaşterii teoretice, scrisul critic implică şi un anumit coeficient de abstracţie. Unii mari

scriitori, care au fost şi pătrunzătoare spirite critice, au ştiut să vorbească despre probleme fundamentale ale artei cu minim de abstracţie, au aplicat, de fapt, mijloace literare, au folosit anecdota cu tîlc ori parodia. Au făcut-o Caragiale, Odobescu, Hasdeu. Odobescu a demonstrat absurditatea poziţiei latiniste, traducînd cu ajutorul *Dicţionarului academic* un meniu şi făcîndu-l ininteligibil. Caragiale foloseşte curent anecdota cu tîlc critic, ca şi parodia. Farsele antijunimiste ale lui Hasdeu pornesc de la acelaşi procedeu. La aceşti scriitori, însuşi articolul teoretic revine mereu la mijloace literare şi se transformă senin în literatură. Plănuita prefaţă de tratat cinegetic a devenit *Pseudokinegetikos.*

Dar, în general, analiza unei opere — şi, cu atît mai mult, studiul de sinteză teoretică —, oricît ar urmări concreteţea şi culoarea stilului, nu poate evita abstractizarea.

Abstracţia nu poate covîrşi. Pentru a pătrunde în intimitatea operei, criticul caută să comunice şi stilistic ceea ce este propriu acestei opere. Nu înseamnă că în critică trebuie să se generalizeze pastişa stilistică şi că aceia care scriu despre Sadoveanu să discute sadovenizant, ori să-l analizeze pe Arghezi în limbajul *Cuvintelor potrivite.* Folosită sporadic, pastişa stilistică poate colora analiza. Prelungită, devine un artificiu ucigător de plicticos. Calitatea artistică a stilului nu înseamnă nici «literaturizare» cu orice preţ, cochetărie stilistică. Critica impresionistă s-a complăcut şi se complace în procedee pseudoliterare. Opinia criticului e împărtăşită indirect, prin personaje care dialoghează, analiza se transformă în monolog liric ori în conversaţie şoptită între critic şi autor. Articolele de tinereţe ale lui Eugen Lovinescu — care ulterior avea să devină unul dintre maeştrii stilului critic la noi — cuprind asemenea dialoguri între personaje înzestrate cu pretenţioase nume greceşti. O apreciere destul de severă asupra lui Sadoveanu e pusă la Lovinescu în gura ursitoarelor. Se desluşeşte în direcţia aceasta a impresionismului dorinţa de a dubla, printr-o hibridă literatură critică, opera scriitorului

discutat. Dar e, pînă la urmă, rizibil să încerci a plăsmui un echivalent — care nu e nici literatură, nici critică — pentru creația lui Eminescu ori Sadoveanu, a lui Grigorescu sau Enescu.

Ceea ce subzistă dincolo de artificiu e necesitatea obiectivă de a traduce stilistic individualitatea operei cercetate, fie prin intercalarea de citate în însuși corpul frazei critice, fie prin folosirea figurii de stil, subordonată însă argumentației. Scrisul oricărui critic de seamă din literatura universală, de la Boileau — la care raționalismul a fost pe nedrept confundat cu uscăciunea — la Sainte-Beuve, De Sanctis și la principalii critici contemporani, oferă exemple numeroase de culoare stilistică, ce permite analizei să pătrundă mai adînc. E. Lovinescu caracterizează astfel procedeele prin care Minulescu caută să creeze impresia de mister sau de apropiere a morții : «ne-o exprimă prin sunete de trîmbiță, prin chei aruncate, prin terminologie geografică și istorică, prin obsesia de numere fatidice, prin cavouri ce se deschid și prin schelete rămase afară, adică prin o serie de elemente pur externe și de valoare mai mult verbală» [1]. Pentru a arăta cum, sub paloarea și sărăcia aparentă, stilul lui Rebreanu, propriu și precis, obține expresivitate prin acumularea detaliilor, G. Călinescu scrie : «Frazele considerate singure sînt incolore ca apa de mare ținută în palme, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării» [2]. În amîndouă exemplele citate, se poate vedea rostul clarificator și analitic al procedeului, chiar dacă — cum se întîmplă cu cel de-al doilea — el pare a avea structură literară.

O problemă foarte însemnată : în ce măsură minimul de tehnicitate și de culoare a stilului se conciliază cu caracterul popular al criticii, ori îl contrazice ? Acum cîțiva ani a fost condamnată, pe bună dreptate, o paradoxală tendință de ermetizare a criticii literare.

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, *Evoluția poeziei lirice*, p. 309.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 650.

Mult atenuată, eroarea n-a dispărut cu totul. La Conferința pe țară a scriitorilor din 1962 și la consfătuirile scriitorilor tineri, au fost semnalate recidive. Astfel de păcate nu sînt numai ale tinerilor, nici numai ale literaturii. Pot furniza exemple și critica plastică, teatrală, muzicală și cinematografică.

E lesne de văzut că vina ermetizării nu o poartă nici caracterul științific, și nici expresivitatea foarte necesară, ci degenerarea lor în jargon pedant și în prețiozitate. Stilul pseudosavant caută cu naivitate să devină științific doar prin vestmîntul solemn, așa cum medicii lui Molière compensau șubrezenia cunoștințelor prin portul robei și prin latineasca lor aproximativă. De altfel, analiza mai atentă a stilului bombastic arată șovăială în terminologie. În alte cazuri, competența criticului nu poate fi pusă în discuție, dar ne lovim de abuzul tehnicității. Articolul amintit al lui S. Sarchizov precizează că nu urmărește să facă cronică muzicală. Totuși comentează un anumit concert, și prin aceasta se adresează unor cercuri mai largi de ascultători de muzică. Articolul vorbește de «dinamica și agogica discursului muzical», reproșează concertului «o dinamică uniformă, o pastă timbrală neutră, anonimă». Nu e greu să ne dăm seama că ideile respective se puteau traduce mult mai simplu.

Istorici și critici de primă mărime au știut să vorbească despre muzică cu rigoare în idei și terminologie și cu plasticitate direct accesibilă, convingătoare.

O altă formă de ermetizare, care a apărut amestecată cu prima, se datorește interpretării confuze a ideii de critică-artă. Critici, care teoretic militau împotriva formalismului în artă, au practicat de fapt un soi de formalism bizar în modul cum au scris despre artă. Uitînd că rostul frazei e să comunice idei, s-au încurcat în toaleta stilului. Frazele urmăreau chinuite cochetării, simulau o laborioasă ușurință. A renăscut pe alocuri prețiozitatea ; totdeauna condamnabilă și condamnată, dar în special inadmisibilă pentru o literatură ce se mîndrește a fi populară. Căci ce poate fi mai izolat decît un stil a cărui menire principală este să

îngăduie criticului să se contemple în oglinda frazelor ?

Manifestările de prețiozitate au coincis cu moda Sainte-Beuve. Cea mai bună dovadă că mulți dintre cei care-l pomeneau familiar omiseseră să-l citească este faptul că criticul francez a practicat și a teoretizat stilul expresiv, dar larg acesibil. Sainte-Beuve, care și-a publicat studiile în reviste și ziare, a scris pentru a fi înțeles. Ne-o spune singur : «Dobîndisem o manieră ; începusem să scriu într-un anumit mod, să-mi mîngîi și să-mi rafinez gîndul ; mă complăceam în acest fel de a scrie. Necesitatea, muză de seamă, m-a silit brusc să-mi schimb stilul. Necesitatea, care în momentele grele îl face pe mut să vorbească și pe bîlbîit să articuleze clar, m-a silit brusc să ajung la o expresie netă, clară, rapidă, să vorbesc cu toți limba tuturor ; îi mulțumesc.» [1]

Criticul are de rezolvat problema de a-și asigura o audiență cît mai largă fără a-și sărăci nici ideile, nici limbajul, fără a sacrifica nimic din nuanțele gîndirii, sau din expresivitatea stilului. Nu e o problemă ușoară, ca cele mai multe dintre cele ce se pun în fața criticii. Dar dezlegarea ei cît de cît satisfăcătoare, izgonirea dificultăților artificiale sînt o condiție de existență pentru critica de azi.

[1] Sainte-Beuve, *Portraits littéraires,* III, Paris, Garnier, 1864, p. 550.

IMPLICAȚIILE UNEI DEZBATERI ESTETICE

În ultimii ani, în estetica occidentală au devenit mai frecvente încercările de definire a artei și a operei de artă. La Congresul internațional de estetică, ținut la Atena în 1960, o comunicare a lui Mikel Dufrenne a încercat o definiție fenomenologică. Iar ultimul număr pe 1961 al publicației americane *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* a cuprins un «Simpozion despre artă și definirea artelor», cu trei intervenții : *Definirea artelor* de Monroe C. Beardsley, estetician cu notorietate, profesor la Sweetmore College, *Arta pură și simplă* de Douglas N. Morgan, de la Universitatea din Texas, *Comentarii critice* de Mary Mothersill, de la Universitatea din Chicago [1].

De la prima vedere, pentru stadiul esteticii occidentale e semnificativă o persistentă punere sub semnul întrebării a înseși conceptelor fundamentale. Și în științele naturii se reiau noțiunile fundamentale, care sînt adîncite o dată cu fiecare nou stadiu de dezvoltare. Dar, alături de rectificările succesive de erori, există aici un proces de integrare a cunoștințelor, de infinite progrese relative spre adevărul absolut. În-

[1] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1961, p. 175—198.

tr-un stadiu dat, nuanțele de poziție sînt firești. Dar opoziția ireductibilă cu privire la definirea «energiei», a «particulelor elementare», a «metabolismului» etc. este de neconceput pentru un grad minim de seriozitate științifică.

Și în estetica marxist-leninistă stadiul de elaborare a științei face să subziste necesitatea aprofundării unor concepte fundamentale. Există termeni foarte importanți, care desemnează probleme aflate încă în dezbatere. Astfel este discuția din ultimii ani cu privire la definirea și cuprinderea istorică a realismului. Dar chiar acest exemplu de concept fundamental, pus în discuție, arată și deosebirile esențiale. În cadrul esteticii marxiste, se pune problema dacă realismul e o *anumită* metodă artistică sau un concept mai general decît cel de metodă, o atitudine în raportul dintre artă și realitate ; se propune ca moment de apariție antichitatea sau Renașterea. Dar, cu privire la esența realismului, consensul a existat și există, pentru că e implicat în consecințele estetice ale filozofiei materialiste. Principiile esteticii marxist-leniniste sînt definite și unitare, chiar dacă diverse probleme parțiale rămînt *sub lite*.

În *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, dimpotrivă, soluțiile date cu privire la definirea artei au, după cum vom vedea, semne algebrice deosebite. E un aspect al unei situații generale, ce se poate observa din orice perspectivă dacă considerăm fie stadiul actual, fie evoluția esteticii burgheze contemporane. Spre deosebire de unitatea poziției materialiste — unitatea dinamică, cu indispensabile dezbateri creatoare —, principalele direcții estetice apusene din ultimele decenii, neokantianismul, neohegelianismul lui Croce, fenomenologia, contextualismul etc. posedă, eventual, frontiere, dar nu și teritorii comune. Tot astfel, de la *Ion, Republica* și *Phaidon,* se poate vorbi în minimă măsură de o moștenire estetică, de echivalentul a ceea ce estetica materialistă păstrează, cu corectări și completări, din gîndirea lui Aristotel sau din aceea a Renașterii.

Pe lîngă stadiul general al dezvoltării estetice, care explică repunerea periodică în discuție a conceptelor estetice fundamentale, interesul special pentru definirea artei și a operei de artă trebuie raportat, în același timp, la situația artei înseși, așa cum evoluează ea în condițiile capitalismului contemporan. Amestecul de artă și nonartă ia forme progresive în muzica, literatura și plastica Occidentului. Formele de dezagregare pătrund cu ostentație, schițează prin nihilismul lor artistic gesturi de frondă, care se vor confundate cu revolta. Fenomenul e bine cunoscut și nu vom mai insista asupra lui. Trebuie subliniat însă că, pe lîngă unele atitudini critice, se remarcă în estetica burgheză contemporană tendința de «a ține pasul», de a se arăta suficient de receptivă față de muzica concretă, de romanul «alb», de colajele de obiecte eteroclite ale suprarealiștilor. În darea de seamă despre al patrulea Congres internațional de estetică, din 1960, Max Rieser constată : «Programul oficial propunea o discuție cu privire la „situația actuală a problemelor estetice“, dar participanții au fost preocupați mai ales de problemele artei moderne și de raporturile dintre această artă și cea a trecutului. În ansamblu, atitudinea savanților adunați acolo față de arta modernă a fost extrem de amicală, în ciuda faptului că istoricii de artă au jucat un rol proeminent în dezbateri.» [1]

În această lumină, simpozionul din *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* crește în interes. E semnificativ impasul la care ajung cei trei interlocutori, cu toată seriozitatea lor și cu toate eforturile de rigoare și finețe cheltuite. E impasul unei metode și al unei concepții despre artă.

Trebuie notat că imprecizia în definirea artei stăruie mai de mult în gîndirea estetică americană. *Dicționarul filozofic,* editat în 1942 de Dagobert Runes, nu cuprinde printre termeni «opera de artă». Articolul consacrat termenului *artă* e prea concis redactat de doi autori. Glenn R. Morrow amintește definiția lui

[1] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1961, p. 199.

Aristotel, distinge arta ca «ramură a cunoaşterii» de «ştiinţa teoretică şi de înţelepciunea practică» şi o opune naturii «ca proces de producţie» [1]. Istoricul de artă Lionello Venturi se ocupă de clasificările artelor, în special de Lessing şi de neoherbartianul Zimmermann. De fapt, articolul respectiv al *Dicţionarului filozofic* nu cuprinde o definiţie propriu-zisă a artei, referirea la Aristotel neputînd fi considerată ca atare.

Dificultatea se regăseşte în termeni echivalenţi şi în alte dicţionare filozofice *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* al lui André Lalande distinge pentru artă, în afară de sensul extraestetic (ansamblu de procedee servind la producerea unui anumit rezultat), şi «arta» sau «artele» «fără epitet» : «orice producere a frumuseţii în operele unei fiinţe conştiente» [2]. Astfel, arta e definită prin *frumos*, categorie aflată în dispută de 24 de secole. Sub semnătura lui Luigi Steffanini, *Enciclopedia filosofica*, lucrarea colectivă italiană din 1957, defineşte şi ea termenul drept : «orice expresie a activităţii fanteziei creatoare de frumuseţe, ce se înfăptuieşte prin sunet, vers, culoare etc.» [3]. Şi *Dizionario di termini filosofici* — mai sumar, dar purtînd girul unui gînditor cu originalitatea şi prestigiul lui F. Adorno, amicul lui Thomas Mann — propune o definiţie similară cu aceea a lui Lalande. Primul sens, cel tehnic, e formulat identic. Sensul estetic sună şi el asemănător : «producerea de către om de opere frumoase» [4].

Primul text al simpozionului porneşte — cum o arată şi titlul său, *Definirea artelor* — de la soluţii anterioare, pe care le respinge. Monroe C. Beardsley aminteşte, pe scurt, de sensul etimologic, «arta ca iscusinţă conştientă» ori de «arta ca emoţie», se opreşte

[1] *Philosophical Library*, New York, 1942, p. 24.
[2] *Presses Universitaires de France*, Paris, 1956, p. 79—80.
[3] *Enciclopedia filosofica*, vol. I, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1957, p. 386.
[4] Edit. Felice Le Monnier, Firenze, 1959, p. 15.

apoi asupra şcolii lui Wittgenstein, a pozitivismului logic. Cele două soluţii principale de tip pozitivist discutate sînt cea a lui Paul Ziff, care consideră că conceptul de artă poate fi definit doar disjunctiv şi că termenul «operă de artă» reprezintă o noţiune de tipul *«family resemblance»*, şi cea a lui Morris Weitz, care reia argumentarea lui Wittgenstein cu privire la termenul «joc» şi o aplică la artă. După Weitz, noţiunea de artă şi cea de joc sînt exemple de «structură deschisă». Sensul lor poate fi lărgit după noile opere şi noile forme, «pe măsură ce apar».

Recunoaştem, în aceste teze ale pozitivismului logic, vechile poziţii ale pragmatismului american, la care s-au asociat tezele inspirate de «Cercul vienez» al lui Schlick şi Franck. Regăsim şi la A. J. Ayer, cel mai notoriu discipol al lui Wittgenstein, o soluţie subsumabilă aceleiaşi atitudini. După Ayer, judecăţile de valoare, «aserţiunile axiologice», nu pot fi nici adevărate, nici false. Ayer neagă posibilitatea de a se descoperi un criteriu de validitate a judecăţilor etice, «pentru că n-au nici un fel de valoare obiectivă, [...] sînt pure expresii ale sentimentului şi, ca atare, nu intră în categoria adevărului sau erorii. Sînt neverificabile.» [1] Valorile estetice sînt considerate identic : «Aşa cum am mai spus-o, concluziile noastre asupra naturii eticului se aplică şi în estetică. Termenii estetici sînt folosiţi exact în acelaşi mod ca şi termenii etici. Termeni estetici ca «frumosul» şi «hidosul» sînt folosiţi, ca şi termenii etici, nu pentru a formula judecăţi de fapt, ci, pur şi simplu, pentru a exprima anumite sentimente şi pentru a provoca un anumit răspuns.» [2]

Potrivit acestor puncte de vedere, termenul de artă desemnează mai mult sau mai puţin convenţional activităţi mereu noi. Gnoseologic avem de-a face cu o variantă a relativismului. Autorii citaţi socotesc această soluţie ca fiind cea mai favorabilă atitudinii

[1] Alfred Jules Ayer, *Langage, vérité et logique*, Paris, Flammarion, 1956, p. 152.
[2] *Idem*, p. 159.

de disponibilitate față de orice formulă *«dernier cri»*, față de cele mai nonartistice forme de artă. Structura termenului fiind deschisă, lista activităților care se pot prevala de calitatea artistică e infinită ; ea poate include și colajele suprarealiste din fire de păr și romanul alcătuit din foi detașate, pe care cititorul le așează în ordinea preferată.

Scepticismul acestei atitudini e însă greu de acceptat, și sofismul refuzului de a defini arta se poate observa lesne. Chiar fără a recurge la definiții rigide, ne dăm seama că clasarea unei noi activități înăuntrul artei implică o cît de sumară fixare a noțiunii de artă. Aceeași dorință de a se arăta receptiv îl face pe M. C. Beardsley, care polemizează cu școala lui Wittgenstein, să declare că definiția nu trebuie să devină piedică în calea inovației : «Să propui o definiție pentru termenul *muzică* nu înseamnă, desigur, *„să legiferezi"* ceea ce are de făcut creatorul de artă și nu impune nici un fel de limită activității creatoare». Beardsley consideră, totuși, «utilă pentru estetică» existența unui termen generic, care să indice, chiar vag, «obiectele ce intră în cîmpul său de interes».

M. C. Beardsley nu acceptă imposibilitatea definirii artei, postulată de pozitivismul logic, nici reducerea artei la emoție și propune o definiție proprie a artei și a operei de artă. Metoda sa e înrudită cu cea fenomenologică. El lasă laoparte factorul istoric. Înlătură și factorul «creație intențională» și vorbește de «arta fără artist».

Pe această cale, Beardsley caută pe rînd elementele comune și esențiale din muzică, plastică și literatură, adică tocmai acelea care le dau calitatea de a fi muzică, plastică sau literatură. Socotește că în muzică factorul fundamental îl constituie melodia, iar melodia o identifică cu mișcarea coerentă, organizată : «Nu e numai succesiune, ci *mișcare* cu proprietăți cinetice particulare. Melodia urcă și coboară, se avîntă și dă înapoi, alunecă și saltă, zăbovește și se pierde. Trebuie să considerăm că avem de-a face aici cu un proces ordonat, marcat de existența unei acumulări de energie, a unui consum, a unei tensiuni maxime.» [1] Caracterul de proces, de mișcare ordonată, deosebește o melodie de sunetul unui fierăstrău care taie un butuc, de pildă.

Termenul generic de plastică neexistînd în engleză, Beardsley propune provizoriu o inovație verbală : *visic* de la cuvîntul *vision*. Și aici e căutat elementul definitoriu, în stare să diferențieze anumite pînze abstracte de vopseaua vărsată pe dușumea, cu care, cum observă fără intenții malițioase esteticianul american, bunul-simț e ispitit uneori să le confunde. Acest element e găsit tot în «coerența structurală».

În literatură, problema capătă o complexitate sporită pentru că trebuie distinse versurile de proză, romanele de narațiunile istorice etc. Eliminînd din discuție toate aceste aspecte, Beardsley caută esența poeticului. Ia ca exemplu un *hai-ku* de trei versuri din poezia japoneză a secolului al XVIII-lea : «Frunze căzătoare / Se reazimă una de alta, / Ploaia bate în ploaie.» Argumentarea estetică recurge la o destul de facilă reducere la absurd. Se arată — lucru destul de evident — că varianta : «Frunze căzătoare / Se reazimă una de alta, / Penițele costă șase cenți și jumătate bucata» nu constituie un poem. Căutînd aceeași trăsătură definitorie, el propune coerența, caracterul complet *(completeness)*, faptul că în fața poemului nu ne întrebăm : «cine ?», «de ce ?», «în ce scop ?», că textul își are propria lui rațiune.

Se poate vedea că, în cele trei arte principale, coerența, organizarea, caracterul complet constituie, după Beardsley, trăsături definitorii pentru opera de artă. Restul textului înlătură din definiție judecata de valoare, pe care o consideră o etapă ulterioară. Un minim de coerență și de organizare clasează o operă în cadrul artei. Un grad superior de organizare și de coerență o desemnează drept o creație artistică «bună», «realizată». În definirea artei, ca și în valorificarea ei, Beardsley evită, deci, pînă la capăt orice referire la gîndirea artistică sau la raportul dintre

[1] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 180.

artă şi realitate. Existenţa şi valoarea artistică sînt date de «coerenţă» sau de «caracterul complet», deci de factori anistorici şi formali.

Monroe C. Beardsley este singurul care propune o definiţie proprie a artei. Celelalte două texte, ale lui Douglas Morgan şi Mary Mothersill, cuprind mai mult remarci critice. Rămînînd pe aceleaşi poziţii estetice, ele demonstrează totala vulnerabilitate a primului text.

În cea mai plină de vervă dintre cele trei participări, Douglas Morgan demonstrează cu politeţe ironică inconsistenţa definiţiei propuse de Beardsley şi, folosind un joc de cuvinte, afirmă că tezele acestuia lasă arta — recte, definiţia artei — «atît de pură, încît devine prea simplă». «Coerenţa», «caracterul complet şi structural» îi par pe drept cuvînt însuşiri prea generale, care se aplică în aceeaşi măsură artisticului şi nonartisticului: «Un vas cu fructe aşezat pe o masă — scrie Morgan, — trebuie văzut tot atît de minim coerent şi complet ca şi imaginea picturală pe care i-o dă Cézane. Conchid că, la acest grad minim, descoperirile d-lui Beardsley cu privire la condiţiile fenomenal perceptuale ale obiectelor estetice nu clarifică nimic.» [1] Nici gradul superior sau inferior de coerenţă sau de caracter complet nu sînt de mai mare ajutor. Arpegiul simplu, I, III, V, I, — do, mi, sol, do — le posedă în mare măsură.

Morgan combate în continuare antiistorismul şi izolarea fenomenologică a definiţiei propuse. Consideră că «arta fără artist» ignorează varietatea formelor istorice. Pentru arta romantică, «caracterul complet» e inadecvat, pentru că e contrazis de aspiraţia romantică către nedefinit şi infinit.

«În concluzie — scrie Morgan — nu contest că un anumit grad de coerenţă şi de caracter complet se pot găsi în orice artă dacă vom căuta cu destulă insistenţă, dar [afirm] că, dacă vom căuta cu aceeaşi insistenţă, le vom găsi la fel de bine şi în afara artei.» [1] I se reproşează lui Beardsely că, în definirea artei, comite un *petitio principii*, descoperă ceea ce singur a introdus în demonstraţie.

[1] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 188.

Ca şi «arta fără artist», e respinsă şi formula «arta fără consumatorul de artă», implicată în definiţia discutată. Demonstraţia lui Morgan capătă aici un caracter relativist, opera fiind socotită artistică sau nu după nivelul consumatorului, sau chiar după momentul şi dispoziţia în care e percepută: «În anumite condiţii, *Cvartetul* de Schubert nu e ascultat de mine ca muzică; în altele, da» [2].

La Douglas Morgan scepticismul faţă de definiţii e cerut de o şi mai accentuată disponibilitate faţă de inovaţiile şi de pseudoinovaţiile artistice. El tinde să confunde orice definiţie cu limitarea dogmatică. Vorbind, pe rînd, în numele unui scriitor, pictor sau compozitor, esteticianul apără colajul de obiecte sau muzica concretă, pe motivul că acestea apropie arta de viaţă: «Cînd vorbesc, eu acţionez — ne spune pictorul. — Mişcările mele sînt arta mea, căci arta mea nu mai e artificiu. E onestă... Te voi sili să vezi ceea ce-i aici, în faţa dumitale. Nu te voi lăsa să pui nimic altceva în locul artei sau vieţii...» Sau muzicianul: «Muzica e sunet. Dar de ce să fie totdeauna sunet imaginar sau artificial? De ce să nu auzim ceea ce se află în jur şi aşteaptă să fie auzit. Eu tind să scap sunetul de simbolism, să te fac să-l auzi şi să-l iubeşti aşa cum este, *fără să te întrebi mereu ce înseamnă*» (subl. ns.).

«Sînt departe de a accepta fiecare cuvînt al acestor artişti ipotetici — scrie Morgan — sînt chiar mai departe de a aclama orice operă a lor, dar cred că trebuie să ţinem seama de concepţia lor asupra naturii şi asupra funcţiei experienţei artistice.» [3]

Viciul fundamental al acestor argumentări se observă uşor. «Apropierea artei de viaţă» înseamnă, pentru Morgan, confuzia între materialul artei şi cel

[1] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 188.
[2] *Idem*, p. 191.
[3] *Idem*, p. 190.

al vieții. La autorii colajelor sau montajelor de sunete «concrete», arta nu mai e gîndire în imagini, ci construcții de senzații, care refuză orice semnificație și sînt menținute la nivelul «vizualului pur», al «sonorului pur». Această «apropiere de viață» amintește iluzia naturalistă a «feliei de viață», mai mult, prin menținerea la nivelul senzației, amintește de simfoniile de parfumuri ale personajului lui Huysmans. Viața redusă la instinct refuză planul gîndirii în aceeași măsură ca și cea redusă la «percepția pură», cu deosebirea că naturaliștii au spus, de fapt, mai mult decît au intenționat, programatic, să spună.

Intervenția lui Mary Mothersill e mai sumară. Nici ea nu propune o definiție proprie, ci se mărginește să critice pozițiile predecesorilor. E de acord cu Morgan asupra caracterului vag și nesatisfăcător al definiției propuse de Beardsley, e de acord că criteriile respective se aplică oricărui obiect din natură. Nu acceptă nici eliminarea istoricității. Pe de altă parte, îi reproșează lui Morgan neclaritatea poziției : «E greu de stabilit care e poziția lui Morgan. Ca și dl. Beardsley, el respinge atitudinea lui Wittgenstein, după care „opera de artă“ nu poate fi definită precis [...], totuși, obiecțiile pe care le aduce unei definiții generale par identice cu argumentele lui Wittgenstein, a cărui concluzie o respinge.» [1]

Ce se poate observa la cele trei intervenții din cadrul Simpozionului despre definirea artei și operei de artă ?

Toate trei sînt convingătoare prin ceea ce resping și inconsistente prin ceea ce propun, ajungînd la rezultatul, doar în aparență paradoxal, că se anulează unele pe altele. Beardsley face o critică destul de strînsă refuzului lui Wittgenstein de a defini arta. Douglas Morgan demonstrează lipsa de viabilitate a definiției lui Beardsley, completat fiind de Mary

[1] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 197.

Mothersill, care semnalează contradicția existentă la Morgan.

Nu relevăm situația pentru comicul ei. Ea nu e neobișnuită. Disproporția dintre valoarea negației și cea a afirmației se întîlnește destul de frecvent în dezbaterea unor probleme dificile.

Semnificativ este însă că modul cum se înfundă diversele drumuri adoptate e consecința a două fapte înrudite. Se datorește, în primul rînd, tendinței de a găsi o formulă destul de largă, care să cuprindă și formele de dezagregare, o formulă compatibilă cu dispariția oricărei granițe dintre artă și nonartă. Iar această hiperreceptivitate pornește de la o concepție despre artă, care-i face pe cei trei interlocutori să caute definiții în afara ideologicului.

Din acest punct de vedere, deși Beardsley ia atitudine împotriva pozitivismului logic, în timp ce Morgan, fără a evita autocontrazicerea, pare înclinat să-l accepte, recunoaștem platforma comună. Pentru Ayer, judecata estetică e expresie emotivă și artisticul e circumscris în zonele afective. Beardsley caută esența artisticului în foarte generale caractere de ordin formal. Morgan optează pentru senzorialul pur. În toate cazurile, din sinteza pe care o reprezintă opera de artă e eliminat un element fundamental : semnificația, respectiv generalitatea.

Estetica marxist-leninistă operează cu categoria de «formă specifică a conștiinței sociale» și cu aceea de «individualitate semnificativă» — atunci cînd se referă la artă și la unitatea artistică, la imagine. Sinteza între ideologie și senzorial, între emotiv și rațional, explică sensul generic, explică ceea ce e artă, în genere, în muzică, în literatură sau în plastică. Iar deosebitele mijloace de expresie explică diferențele de limbaj dintre diferite arte.

Problema nu trebuie și nu poate fi simplificată. A fost semnalată eroarea acelora care nu făceau necesara distincție dintre precizia diferitelor limbaje artistice, și vorbeau despre cunoașterea în muzică sau în arhitectură în termeni identici cu cei potriviți pentru literatură.

Locul decorativului variază de la artă la artă. În muzică și literatură, el e subordonat ideii muzicale sau literare. Apogiaturile presărate inutil supără, dau impresia de vid, așa cum supără tropii fără necesitate artistică. În artele plastice, rolul elementului decorativ descrește de la arhitectură spre pictură și grafică. El rămîne important în cadrul artelor denumite chiar «aplicate și decorative». Deși poteria și tapiseria au cunoscut diferite etape, în care au folosit subiectul și au dobîndit aproape caracter de arte figurative, nu vom ajunge prea departe dacă vom căuta rostul gnoseologic al motivelor de pe covoare sau de pe vase. Dar artisticul și nonartisticul nu sînt entități metafizice, etanș despărțite. Arta «decorativă și aplicată» se află la frontiera dintre opera concepută ca obiect artistic independent și unealta lucrată artistic.

Trebuie acordat rolul cuvenit elementului decorativ, mai ales în plastică. În lucrarea sa despre *cunoașterea artistică*, M. Breazu pune în gardă împotriva vehiculării simpliste a termenului de *cunoaștere*, mod de gîndire care tratează nediscriminat o operă literară și un monument arhitectonic. I se poate reproșa autorului că a insistat prea puțin asupra deosebirilor de limbaj dintre arte, și deci asupra gradelor diferite de claritate, pe care le poate căpăta cunoașterea artistică, dar poziția generală e fermă și antivulgarizatoare.

În literatură, decorativul are un rol foarte redus. Podoabele stilistice cu funcție în primul rînd decorativă au dispărut de mult, o dată cu ierarhizarea stilurilor și cu clasarea procedeelor pe care le-au practicat defunctele retorici. Există, totuși, și aici un teritoriu de trecere de la artă la nonartă. Literatura cu caracter documentar a existat dintotdeauna și s-a amestecat mereu cu cea propriu-zisă. Separația aristotelică a semnalat o diferență esențială, dar n-a putut săpa o graniță fixă între istorie sau biografia exemplară, — cum avea s-o practice, după Aristotel, Plutarh — și poezie. Mai tîrziu, memorialistica și literatura de ficțiune istorică au sporit numărul acestor activități, în care plăsmuirea se combină cu faptul

autentic și cu documentul. Procesul continuă progresiv. S-a remarcat că romanul și drama sînt tot mai încărcate de probleme și dezbateri de diferite ordine.

Înseamnă aceasta că nu mai există posibilitatea de a despărți artisticul de nonartistic și de a defini arta și opera de artă? Rolul decorativului și al operelor în același timp artistice și documentare previne împotriva unei geografii prea simple. În măsura în care pornim însă de la raportul artă-ideologie, de la modul de a generaliza, se conturează diferențele specifice dintre moduri deosebite de comunicare, și devine posibilă definirea artei și a operei de artă.

Problema foarte dificilă a deosebirilor de limbaj artistic ar fi meritat o mai adîncită dezbatere. Despre muzică se discută, în acest sens, de cîteva secole. Există formulări peremptorii, care au tăgăduit muzicii nu numai capacitatea de a comunica idei, ci chiar și pe aceea de a transmite emoții mai precise. Astfel a fost, în 1854, studiul lui Eduard Hanslick, despre *frumosul în muzică*, unul dintre primele manifeste ale «auditivului pur». Pentru Hanslick, muzica nu e nici emoție, nici idee, ci numai o tehnică anumită, un sistem de simetrii și de arabescuri sonore. În aceiași ani, Wagner construia însă drama muzicală, menită să strîngă raporturile dintre literatură și muzică, pe baza posibilității de corespondențe semnificative între sunet și idee.

Fără a reduce muzica toată la cea programatică, rămîne incontestabilă capacitatea oricărei piese muzicale — fugă sau poem simfonic — de a comunica semnificații mai largi, complexe ideo-emotive, pe care nu trebuie să încercăm a le traduce cu precizia superioară a literaturii. Nici muzica, nici arhitectura nu sînt în afara ideologicului. O dovedește și existența curentelor în amîndouă aceste arte, a curentelor care grupează operele și artiștii după criterii estetice-filozofice și nu numai după diferențe de stil. Artisticul e inseparabil de semnificație, cu diversele ei grade de precizie. Coerența, organicitatea operei de artă sînt trăsături secundare, care capătă sens doar

în raport cu cea fundamentală, de individualitate semnificativă.

În măsura în care înțelegem specificul comunicării artistice ca o modalitate de a generaliza în cadrul individualului, devine posibilă o separație între artă și nonartă, care să nu excludă teritoriile de trecere. O astfel de definiție bazată pe specificul comunicării și generalizării explică și diferențele între ceea ce denumim ramurile artei sau artele speciale: literatura, muzica sau plastica. Arta fiind comunicare de semnificații în cadrul concretului și individualului, diferitele materiale de expresie determină deosebiri estetice, care separă între ele artele diverse, toate rămînînd artă în genere, comunicare prin individual. Rolul specific al afectului și al fanteziei se clarifică dacă pornim de la aceeași înțelegere a raportului general-individual. În momentul cînd facem abstracție de semnificație, se ivesc aparentele aporii, demonstrațiile descriu cercuri și se întorc la punctul de plecare.

Pornind de la premise filozofice și estetice deosebite, cele trei texte din revista americană păstrează aceeași separație între artistic și ideologic. Aceasta duce fie la vagul definiției lui Beardsley, care ignorează semnificația artisticului, fie la refuzul la fel de inacceptabil de a defini conceptul de artă. De aici impresia de construcție în vid, pe care o lasă cele trei texte, — cu toată finețea mai multor argumentări. Dificultatea nu se reduce la problema definirii artei; ea se regăsește și în dezbateri despre stil, despre curente ori despre alte categorii estetice. Pentru asemenea poziție, despărțirea etanșă dintre artistic și ideologic face insolubilă problema și perpetuează încurcătura limbilor.

ÎNTRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

Se pot stabili criterii care să indice în ce măsură nenumăratele mijloace de expresie sînt sau nu compatibile cu estetica realismului socialist? Nu e singurul aspect al raportului tradiție-inovație, ce se cere dezbătut. Fără a fi total disociabile, ca orice aspect al unității conținut-formă, continuitatea și înnoirea prin teme și idei comportă probleme încă neclarificate. Dar în viața cotidiană a fiecărei arte revin mereu întrebările cu privire la viabilitatea cîte unui tip de procedee. Se încearcă a se stabili, fără atotacceptări și fără simplisme, dacă un anumit mijloc oferit de tehnologia artei poate servi efectiv unei opere conștient angajate, preocupate de profunzimea, claritatea și eficacitatea mesajului ei.

E ușor de constatat că există procedee care contrazic tranșant baza estetică a artei socialiste. Astfel e în literatură dicteul automat, propus de suprarealiști. Începînd cu Dostoievski, literatura de analiză și, în secolul nostru, monologul interior au transcris adesea momente haotice, discontinui și contradictorii ale vieții psihice, momente de conștiință obnubilată. Astfel de pagini au devenit notabile descoperiri psihologice. Dar e mare diferența între transcrierea unor stări momentane de la periferia conștiinței, a unui

gest revelator — astfel, scena în care Rogojin refuză iritat să discute despre cuțitul găsit pe masă de Mîșkin, arma cu care o va ucide pe Nastasia Filipovna — și dictarea subconștientului, pe care o pretinde iraționalismul suprarealist. Incompatibilă cu cerința accesibilității în artă, implicată de estetica artei socialiste, este și încifrarea ermetismului, închiderea intenționată a sensului în exprimarea eliptică, cu topică și metafore complicate.

În plastică, arta nonfigurativă, refuzul de a plăsmui omul, — activitate considerată prea facilă — restrîngerea la un cîmp de preocupări strict plastice, cum e geometrismul colorat al lui Mondrian, cum sînt jocurile în tuș ale lui Henri Michaux, ori construcțiile decorative, uniforme, în galben sau cenușiu, ale lui Mark Tobey sînt direcții — și deci procedee — care rup arta de uman și de semnificativ. Același sens îl au în plastică montajele și colajele de materiale și obiecte brute, procedeu care reapare sub denumiri noi, — «popart» etc. — după ce fusese practicat de suprarealiști ; astfel e și «muzica concretă». În acest ultim caz, ar fi, desigur, o prejudecată, ar însemna să fixăm tehnologia muzicii la un anumit stadiu, dacă am respinge principial intervenția unui sunet natural într-o bucată muzicală. Nu toate sunetele produse de instrumentele de percuție se încadrează strict în sistemul tonal modern. Unele din aceste instrumente sau sunetul clopotelor nu pot fi transcrise clar pe partitură, dar nici un muzician nu mai pune în discuție dreptul compozitorului de a le folosi. În același mod, intervenția unui sunet natural, pe lîngă acelea pe care instrumentele le emit într-un sistem tonal definit, poate introduce o semnificație, poate spori expresivitatea. Dar transformarea plasticii în montaj de obiecte sau de resturi de obiecte, a muzicii în montaj de sunete naturale și zgomote, înseamnă renunțarea la limbajul articulat și coerent, abandonarea semnificației pe care, în termeni specifici, o permite fiecare dintre cele două arte, înlocuirea ei prin vagi analogii, pe care adesea titluri pretențioase încearcă să le comunice cu ajutorul cuvîntului. Dacă denumim o combi-

nație de moloz și de pînză de sac cu un titlu cuprinzînd solemne aluzii filozofice, nu sporim prea mult forța semnificativă și expresivă a celor două modeste materiale.

Pledoariile aduse în favoarea acestor formule folosesc adesea într-un sens destul de bizar termenii actuali din fizică și cer renunțarea la «aparența obiectelor» : «Pentru pictori, realitatea nu putea fi aceea care se bazează pe proporțiile clasice tradiționale și care devenise o abstracție, pentru că corespundea unui canon imuabil. Nu putea fi nici realitatea vizibilă, arătată de materia obiectelor, pentru că de mulți ani fizica a arătat că materia e un fenomen real, dar mult mai complex decît aparența ei. [...] Aspectele realității erau multiple și toată pictura se îndrepta spre ceea ce numim nonrealism, care nu avea nici un raport cu inventarul pictural al obiectelor aparente, dar care, cu mii de nuanțe și cu mii de variații, urmărea țelul de a realiza „posibilitățile de invenție a lumii“.» [1]

S-ar mai putea da destule exemple de procedee artistice, legate de o direcție ce iraționalizează și dezagregă arta. Ele nu pot avea, deci, măsură comună nu numai cu arta socialistă, dar cu orice operă pentru care se pune problema limbajului artistic organizat. Trebuie însă să fim conștienți și de riscul de a spori arbitrar numărul acestor procedee inacceptabile și, mai ales, de riscul iluziei că mijloacele artistice se pot clasa riguros, în liste fixe, pe eșaloane «realist-critice», «realist-socialiste», «antirealiste». Mijloacele nu pot fi absolutizate, raportate exclusiv la o anumită direcție, acceptate și respinse ca atare.

S-ar putea ca acest adevăr să pară bine cunoscut, dar e frecvent încălcat în practică, și sînt necesare cîteva exemple,

Nu e cazul să reluăm discuția — devenită desuetă — despre alternativa vers alb — vers regulat, discuție pentru care s-a consumat o disproporționată cantitate

[1] Nello Ponente, *Peinture moderne, Tendances contemporaines*, Skira, 1960.

de cerneală. Faptele frecvent invocate sînt concludente. Arghezi a trecut de la obişnuitul lui vers regulat — care a reprezentat o revoluţie în versificaţie şi în limbajul imagistic, comparabilă aceleia înfăptuite de Eminescu — la poemele în proză din *Cartea cu jucării* sau la libertatea prozodică din *Mărţişoare,* Jebeleanu de la *În satul lui Sahia* la *Surîsul Hiroshimei,* Beniuc de la *Mărul de lîngă drum* la *Pe coardele timpului,* Maria Banuş de la *Bucurie* la *Magnet.* Riscul sterilităţii pîndeşte discuţia care respinge sau acceptă procedeul în sine. Şi aici trebuie disociate atitudinile. Elogiul unilateral al versului regulat a fost inspirat uneori de o dorinţă de disciplină a creaţiei, foarte necesară şi bătrînilor şi, mai ales, tinerilor. Alteori a lăsat să se întrezărească prejudecăţi conservatoare de neconceput pentru o literatură revoluţionară. De asemenea, preferinţa pentru versul alb poate exprima şi lăudabila tendinţă de a da poeziei mai multă flexibilitate, firescul respiraţiei lirice, dar şi o minimă rezistenţă, de altfel iluzorie, părerea nemărturisită şi de loc justificată că «aşa e mai uşor». Lucruri asemănătoare se pot spune cu privire la discuţia despre proza obiectivă sau lirică, discuţie la fel de zadarnică, după ce cîteva scrieri convingătoare ale lui Zaharia Stancu, Titus Popovici, Fănuş Neagu sau Al. Ivan Ghilia au demonstrat viabilitatea celor două procedee.

Arta contemporană oferă foarte numeroase exemple ilustrînd sensurile opuse ce le poate dobîndi un procedeu, după caracterul operei în care e integrat şi după viziunea estetică ce-i stă la bază. Mobilitatea în timp a epicii şi — în mai mică măsură — a dramaturgiei de azi e uşor de observat. Dar anumite laturi ale acestui fenomen au putut părea inseparabile de viziunea subiectivistă şi de formule artistice inacceptabile. Intervertirea momentelor în naraţiune, amestecul de prezent, viitor şi trecut, prezentarea faptului posterior înaintea celui anterior se întîlnesc adesea în proza subiectivă, devin la autorii «noului roman» francez vagul temporal, comparabil cu vagul stării civile în care rămîn personajele. Dar procedeul

poate dobîndi alte funcţii, poate fi orientat nu spre haotic, ci spre expresiv. Cîteva romane revoluţionare din ultimii ani se mişcă în timp cu asemenea efect estetic. Aragon în *Săptămîna patimilor* trece adesea de la anul 1815, cînd se petrece acţiunea, la consideraţii şi fapte contemporane. *Romanticii,* romanul lui Nazim Hikmet, întrepătrunde, prin alternări foarte rapide, cîteva fire ale acţiunii, situate în perioade deosebite din viaţa personajului principal : tensiunea cîtorva zile de aşteptare din timpul ilegalităţii, anii de închisoare, anii de studii şi ucenicie revoluţionară.

În fiecare din aceste romane, intervertirea temporală are rosturi artistice, care acţionează eficace. În *Săptămîna patimilor,* procedeul înlesneşte cuprinderea istorică, serveşte perspectivei revoluţionare. În *Romanticii,* într-un moment de maximă tensiune, un om îşi recapitulează trecutul.

De asemenea, în proza contemporană, înmulţirea punctelor de vedere a devenit o cale spre interpretarea relativistă. Semnificativ e în această privinţă ciclul lui Lawrence Durrell, *Cvartetul Alexandria,* mult discutat şi destul de felurit apreciat în critica occidentală. [1] Cele patru volume, *Justine, Balthazar, Mountolive* şi *Clea* au apărut între 1957 şi 1960. Romancierul englez modifică în fiecare unghiul de vedere şi transformă sensurile unei povestiri, care are culoare, strălucire şi destule facilităţi. Primul volum narează dragostea povestitorului Darley cu Justine şi creează impresia unei pasiuni împărtăşite. În volumul următor, manuscrisul unui prieten comun vine să ofere o altă interpretare. Aventura Justinei cu Darley era destinată să mascheze pasiunea ei pentru alt scriitor, Pursewarden. Volumul următor aduce o a treia interpretare a aceloraşi fapte : substratul comportării Justinei a fost o acţiune politică antiengleză, la care participase. Acelaşi procedeu e folosit pentru explicarea

[1] Cele două reacţii — entuziastă şi rezervată, chiar ironică — sînt destul de clar exprimate, prima în : R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne,* Albin Michel, 1962 ; a doua în : James Gindin, *Postwar British Fiction, University of California Press,* 1962.

sinuciderii lu Pursewarden. Ni se sugerează, pe rînd, drept cauză un amor incestuos, blazarea totală, o eroare politică. Explicaţiile nu se completează, ci se înlocuiesc. Toate cheile se potrivesc, toate sînt insuficiente. Impresia e de relativizare.

Înmulţirea punctelor de vedere a devenit însă de mult, în literatură, un mijloc de a adînci cunoaşterea artistică, de a sonda realitatea socială sau psihologică în toată complexitatea ei, şi nu de a pune sub semnul întrebării însăşi posibilitatea cunoaşterii. În proza noastră, încă de la Camil Petrescu se ştie ce poate obţine un analist cu pătrundere şi un constructor eficace prin sporirea unghiurilor povestirii. Adevărul despre sinuciderea lui George Demetru Ladima se reconstituie treptat în faţa cititorului din scrisorile sinucigaşului, din jurnalul lui Fred Vasilescu, din comentariile Emiliei, din notele scriitorului. Nu e un simplu dosar de fapte, aşa cum îl practică astăzi în Occident tendinţele îngust-documentariste, ci o confruntare expresivă a punctelor de vedere diverse, care, corectîndu-se reciproc, luminează feluritele feţe ale personalităţii lui Ladima. În literatura noastră contemporană, un bun exemplu îl oferă *Risipitorii* lui Marin Preda. Progresînd, naraţiunea corectează primele impresii, adînceşte, pentru cititor, cunoaşterea unor personaje ca doctorul Munteanu şi Constanţa.

Toate artele ne pot oferi numeroase exemple de procedee puse să acţioneze în sensuri diferite. La o parte din pictura expresionistă, la Kirchauer sau Kokoschka, violenţa şi arbitrariul în culoare — ca şi în mişcare — traduc viziunea subiectivistă, în care contururile obiectului se pierd în explozia pasională a subiectului. «Subiectivismul lor se exprimă prin teme obsesive şi dramatice, nu numai prin accentele culorii, ci şi prin monumentalitatea formei, violenţa şi acuitatea grafismului.» [1] Dar pictura ultimului secol înseamnă un efort susţinut de a da luminii şi culorii libertate expresivă, de a folosi — dacă ideea artistică

[1] Jean Leymarie, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, Fernand Hazan, 1954.

o cere — tonuri violente şi contrastante. O atmosferă de vis ori de spaimă nu poate transcrie plat culorile şi degradeurile. Nu putem omite nici rolul laturii decorative. Şi, mai ales, nu putem ignora că există o necesară prezenţă a subiectului, care nu abandonează cercetarea realităţii, dar îi dă o mai mare intensitate afectivă. Au fost de mult respinse aprecierile rudimentare, care au condamnat sumar experienţele asupra luminii ale impresioniştilor francezi, ori stilizarea şi violenţa coloristică a lui Van Gogh. Sînt curente şi opere care se cer judecate disociativ, critic. Dar latura pozitivă a experienţelor nu poate fi ignorată şi nici un pictor autentic, indiferent de înclinaţiile, de particularităţile lui stilistice, nu confundă realismul cu fotografia în culori.

Absolutizarea procedeelor, clasificarea lor rigidă împing arta şi gîndirea despre artă spre una dintre cele două direcţii inacceptabile — tradiţionalismul sau modernismul. Amîndouă fetişizează tradiţia sau modernitatea. Fie că discută procedeele artistice în sine, fie că le raportează simplist la anumite conţinuturi, cele două tendinţe implică înţelegerea falsificată a raportului dintre formă şi mijloacele de expresie în artă.

Există şi mijloace de expresie mai complexe, care sînt intim legate de un anumit curent, de un anumit conţinut estetic. Astfel e pomenitul dicteu automat al suprarealiştilor. În asemenea cazuri nu avem, însă, de-a face cu un mijloc de expresie izolat, ci cu o întreagă tehnică de sondare a subconştientului, care, pe plan estetic, corespunde unei particularităţi de stil, deci unei structuri formale. De astă dată, procedeele s-au îmbinat pentru a exprima un anumit conţinut, o anumită direcţie ideologico-estetică, în speţă cerinţa unei creaţii spontane, scăpate de sub controlul raţiunii. Dar cînd discutăm separat procedeele de expresie — intervertirea momentelor în epică sau modalităţile de folosire a culorii în plastică — nu le putem apăra sau respinge principial, pe baza conţinutului pe care socotim că l-ar exprima, pentru că pot exprima conţinuturile cele mai diverse.

Se afirmă frecvent că, şi în artă, artistul care nu vrea să înţepenească în poziţii conservatoare, academiste, trebuie să ţină seama de nivelul contemporan al tehnicii artistice.

Formularea aceasta se bazează pe o afirmaţie de bun-simţ evident justă. Cît de mare ne e admiraţia faţă de Balzac, Tizian sau Bach, cît de vii şi mereu proaspete sînt pentru noi creaţiile lor, nu mai putem astăzi scrie, compune şi picta ca ei.

Cînd încercăm însă a preciza care e acest nivel tehnic în fiecare artă, ne lovim de dificultăţi practice uşor de observat. În primul rînd, termenul de tehnică poate fi luat şi în sens strict, dar poate îmbrăţişa şi înţelesul mai larg — de procedeu artistic în genere. Cu cît se lărgeşte sensul, cu atît sporesc dificultăţile. Dacă în tehnica literaturii vom integra, de pildă, procedeele de compoziţie, ne putem pune întrebarea : ce procedeu anume constituie acest ultim stadiu al tehnicii ? Şi aici absolutizarea ar împinge la exces, la cultul modernităţii în sine. E cert că nu pretindem oricărui narator să intervertească momentele povestirii, nici oricărui cineast să folosească cu orice preţ profunzimea cîmpului. Existenţa unor mari artişti, care, fără a da impresia de conservatorism, au folosit în minimă măsură procedee mai complicate — Chaplin în film, Galsworthy, Du Gard, în proză —, pune în gardă împotriva unei dogmatizări a formulei de ultimă oră, care confundă necesitatea artistică cu moda.

Dacă ne referim la tehnică în sensul mai restrîns, de mijloace materiale şi de instrumente ale unei arte, constatăm consecinţele estetice ale modificărilor de acest ordin. Evoluţia materialului cu care operează arhitectura a cerut schimbări de stil. Nu se clădeşte din beton şi fier aşa cum se clădeşte din cărămidă sau marmură. O demonstrează o soluţie armonioasă, arhitectonică şi urbanistică, cum e cea dată ansamblului constituit de sala şi piaţa Palatului Republicii. Schimbările estetice, provocate de trecerea de la un instrument muzical la altul, au în unele cazuri consecinţe estetice lesne de observat. Astfel a fost trecerea de la instrumentul de percuţie cu coarde ciupite la

acela cu coarde lovite, de la clavecin la pian. Schimbarea tehnică a permis în locul sonorităţii egale, oarecum uniforme, deosebiri mari de intensitate, de la pianissimo la fortissimo, ceea ce a contribuit şi la numele noului instrument. Hammerklavier-ul a fost denumit piano-forte. A devenit posibilă creaţia pentru pian a secolului al XIX-lea, de la sonatele lui Beethoven la Chopin, Schumann, Liszt şi apoi la Debussy.

Raportul cu tehnica apare cel mai evident în cinematograf, unde îl putem urmări pe etape precise — filmul mut, sonor, cinemascopul, astăzi filmul circular, mîine, probabil, cel în relief. Modificînd datele tehnice, fiecare etapă a impus schimbări de limbaj. Dialogul, planul sonor în genere au constituit pentru cineaştii din jurul lui 1930 un cîmp de posibilităţi imens şi deconcertant, explorat cu ezitări şi cu erori corectate treptat. În măsura în care cinematograful circular are şanse să se generalizeze, va trebui să-şi transforme limbajul elementar, căci un prim-plan circular poate deveni la fel de grotesc ca şi o oglindă deformatoare dintr-un parc de distracţii.

Consecinţele estetice ale tehnicii — în sensul totalităţii materialelor şi instrumentelor cu care operează o artă — sînt incontestabile. Trebuie însă remarcat că ponderea lor diferă de la artă la artă, pentru că însăşi ponderea tehnicului e diferită. Rolul tehnicii e mai mare în arhitectură decît în sculptură sau pictură, unde materialele au suferit schimbări proporţional mai mici. Iar problema materialului de expresie se pune în alţi termeni în literatură, se referă mai mult la difuzarea decît la crearea artei. Trecerea de la manuscris la tipar, difuzarea literaturii prin presă, apoi prin radio şi televiziune, nu e fără consecinţe estetice. Teoreticienii literaturii din Occident discută — uneori cu evidente exagerări — nuanţele estetice pe care le comportă poemul tipărit în raport cu cel recitat [1]. Dar aceste nuanţe sînt departe de a avea aceeaşi însemnătate ca modificarea instrumente-

[1] R. Wellek şi Warren, *Teoria delle letteratura e metodologia dello studio letterario*, Il Mulino, Bologna, 1956, p. 188—195.

lor dintr-o orchestă sau trecerea de la cărămidă la beton.

Pe de altă parte, raportul dintre schimbările suferite de materialele tehnice şi evoluţia artei nu are caracterul determinant al raportului dintre conţinut şi formă. Schimbările conţinutului se traduc în formă — nu imediat şi mecanic, ci printr-un proces care comportă situaţii diverse, rămîneri în urmă. Dar pînă la urmă se impun. Schimbările de orînduire socială determină în artă tendinţe şi curente noi. În cadrul unui anumit curent, transformările ideologico-estetice duc la noi şi specifice structuri stilistice. Transformările tehnice oferă artistului doar posibilităţi noi. Uneori, cînd o anumită problemă artistică, o anumită operă i-o cer, el se poate reîntoarce — temporar — la o tehnică veche. Eminescu a scris *Oda în metru antic*, Respighi — muzică pentru instrumente vechi.

Revenim la întrebarea iniţială: Există un nivel general al tehnicii artistice? Cît priveşte tehnica propriu-zisă — materialul de expresie, instrumentele — existenţa acestui nivel e incontestabilă. Se pot întîmpla reîntoarceri răzleţe la o tehnică a trecutului, reîntoarceri care să nu fie simple pastişări. Dar nici un artist adevărat nu se instalează într-o tehnică depăşită — surd şi orb la schimbările din jur, la noile posibilităţi ce i se oferă. Hölderlin, Eminescu au putut scrie în metru antic. Prozodia cantitativă a anticilor aparţine istoriei. Există semnificative capitulări în faţa noii tehnici. Iritat de regresul temporar, pe care l-a provocat folosirea stîngace a cuvîntului şi a muzicii, Chaplin a acceptat o vreme filmul sonor, nu şi pe cel vorbitor. A cedat, însă, o dată cu *Dictatorul*.

În problema mai dificilă a tehnicii concepute larg, ca totalitatea mijloacelor artistice, se poate constata că modificarea acestor mijloace e cerută pe două căi. O pretinde şi schimbarea obiectului, care face să nu se poată scrie în era atomică şi despre omul din socialism cu mijloacele epopeii homerice, nici cu mijloace rămase la nivelul de dezvoltare din prima jumătate a secolului al XIX-lea. O cere şi schimbarea materialului şi instrumentarului artistic — schimbare

determinată şi ea de evoluţia societăţii. Dar distincţia între posibilitate şi obligativitate se impune şi mai puternic în cazul procedeelor artistice. Artistul poate reveni la un procedeu mai vechi — uneori străvechi. Fabula scrisă de Arghezi sau Breslaşu nu mai e fabula lui Esop sau Fedru, nici cea a lui La Fontaine sau Alexandrescu. E totuşi fabulă, păstrează procedeul alegoric, pune animalele să cuvînteze, uneori se încheie printr-o morală ironică.

Sînt posibile — arareori — reîntoarceri la mijloace de expresie abandonate. Într-o operă viabilă, mijlocul nu este, însă, niciodată reluat cu funcţie şi în spirit identice. Serveşte uneori pentru parodia efectuată cu simpatie ori maliţie. Parodia literară se mulţumeşte să îngroaşe liniile şi să sporească dimensiunile unui procedeu, obţinînd efectul comic prin această metodă caricaturală. Parodia muzicală comentează însă frecvent în limbaj contemporan. Ravel aminteşte ironic de valsurile vieneze, «nobile şi sentimentale», în propriul lui limbaj armonic şi orchestral.

Reluarea unui procedeu poate avea funcţii neparodice, sensuri grave fără a fi totuşi reproducere identică. Cvartetele lui Beethoven ne oferă un memorabil exemplu. Cîntul de mulţumire din partea a treia a *Opusului 132* e scris într-un vechi mod ecleziastic — modul lidian, cu armonii arhaice. Fericirea bolnavului vindecat, care redescoperă viaţa, se exprimă la început prin aceste armonii simple. În partea imediat următoare a mişcării, energia, patima de viaţă folosesc un limbaj mai complex.

Se poate vedea că reîntoarcerile la un sistem de mijloace depăşite se reduc la cîteva situaţii constituind excepţii. Arta care se cramponează de procedeele vechi e ameninţată de anchiloză. E riscul ce se poate observa la direcţiile coregrafice, ce stăruie într-un număr destul de limitat de mijloace, cu efecte fără îndoială graţioase. Baletul «clasic», mărginit la poante şi *«entrechats»*-uri, e pîndit de convenţional. Cu tot farmecul armoniei plastice, al plutirii, al mişcărilor şi salturilor ce par să frîngă legile gravitaţionale, ba-

terea pe loc decenii întregi riscă să apropie acest tip de balet de genul cvasi-artistic al «tabloului vivant».

În domeniul larg al mijloacelor de expresie putem deci, în şi mai mică măsură, delimita cu precizie geometrică nivelul contemporan al tehnicii. Se pot doar constata cîteva tendinţe de evoluţie, care au importanţă pentru că opera ce le contrazice ne dă impresia de rudimentar, de anacronic. Se poate remarca înmulţirea progresivă a mijloacelor. Se deschide înaintea artistului un cîmp tot mai vast de posibilităţi. Există mijloace care au pierit definitiv. Reapariţia lor e excepţională, cerută de o problemă artistică specială — ca folosirea modului lidian în cvartetul lui Beethoven. Astfel, dintre speciile literare, epopeea, care, după explicaţia lui Marx, a corespuns cu copilăria omenirii, e defunctă. Puţinele încercări de a o reînvia, cum a fost în literatura elveţiană de la sfîrşitul secolului trecut aceea a lui Spitteler, au eşuat. Versificaţia cantitativă a dispărut şi ea. Totuşi, multe procedee subzistă modificate. Romanul epistolar, atît de frecvent în secolul al XVIII-lea, a încetat să existe la jumătatea secolului următor, în sensul că nu s-au mai scris romane alcătuite numai din scrisori. Dar capitolele, fragmentele epistolare revin destul de frecvent în proza noastră contemporană. Astfel, *Scrinul negru* ne oferă un recent exemplu de folosire expresivă a «scrisorilor găsite». Numeroase alte mijloace se ivesc : specii noi ca reportajul sau romanul-reportaj, noi forme prozodice şi procedee de compoziţie, noi mijloace lingvistice-artistice, cum este imitaţia stilistică (stilul indirect liber). Artistului i se oferă un arsenal tot mai bogat de mijloace. Nu apreciem opera în funcţie de numărul procedeelor pe care le pune în mişcare. Dar refuzul sistematic de a folosi noile achiziţii supără, dă impresia de anchiloză şi sărăcie, aşa cum o fac, în ce priveşte vocabularul, purismul, «neaoşismul» sămănătorist, respingerea sistematică a neologismelor.

O altă tendinţă ce se poate observa este mai marea flexibilitate a mijloacelor, renunţarea progresivă la acelea care impun norme rigide. E sensul în care s-au dezvoltat normele de versificaţie, de la prozodia cantitativă din antichitate la versul liber, ori speciile, de la tragedia strict normată la romanul atît de greu de definit. E sensul în care s-au lărgit mereu în muzică regulile armoniei. S-au acceptat disonanţe considerate înainte erezii, s-au pus în discuţie principiile unei gramatici severe, contrazise mereu de marii compozitori. Beethoven, Berlioz, Schumann, Debussy au fost condamnaţi pe rînd pentru ceea ce s-a socotit a fi greşeală de gramatică şi era, de fapt, inovaţie fertilă. Peste tot limbajul a devenit mai suplu, în stare să exprime diversitatea sporită a obiectului artei, a realităţii şi omului.

În raport cu supleţea sporită se poate constata în arta modernă tendinţa de a abandona sub orice formă retorica, reţetarul de stil, conceput ca un sistem clar organizat şi clasificat de procedee gata făcute. Retorica propriu-zisă a dispărut o dată cu decesul clasicismului. Dar în toate artele se remarcă renunţarea la «frazele frumoase», la «expresiunea aleasă». E o tendinţă ce se cuvine raportată la pomenita renunţare la decorativ, ca o trăsătură profundă, de conţinut. Există aici şi reversul, riscul confuziei între supleţea şi libertatea expresiei şi renunţarea la orice principiu de organizare, pînă la urmă neelaborarea programatică. Nu e uşor de trasat graniţa, căci o serie de opere majore constituie tot atîtea semne de întrebare. La Apollinaire şi la Aragon renunţarea la punctuaţie şi majusculă, versul în flux continuu, creează o fluiditate particulară. Generalizarea procedeului ar fi foarte îndoielnică. Reuşita e condiţionată de anumite structuri artistice. Tot astfel, dacă oralitatea e un bun străvechi în literatură, fiind legată de peregrinările aezilor şi trubadurilor, tendinţa de a da prozei şi poemului firescul limbajului vorbit devine o formă modernă a antiretorismului şi a anticonvenţionalismului. Dar la Louis-Ferdinand Céline, la Henry Miller, cu toată incontestabila expresivitate, devine frondă obscenă, destul de manierizată. La Queneau, transcrierea fonetică a limbajului vorbit pune probleme de descifrare, e un joc amuzant şi superficial. Dezbaterile muzicienilor, care încearcă să nu aducă jertfe nici con-

servatorismului, nici modernităţii cu orice preţ, se străduiesc să distingă în dodecafonism ceea ce e inovaţie de ceea ce e dezagregare.

Excesul antiretoricii nu-i poate anula valoarea de achiziţie artistică.

O problemă care revine în ultima vreme — şi la simpozionul de estetică din 1964 a fost abordată în mod interesant de referatul lui Ion Ianoşi — se referă la o trăsătură nu generală, ci frecventă. Există în mai multe arte tendinţa spre stilizare — în cele plastice în special, în grafică, pictură şi sculptură, arhitectură, în scenografie. O reîntîlnim în literatura contemporană. Într-un referat susţinut la o discuţie scriitoricească, Ovid Crohmălniceanu a remarcat frecvenţa unor fenomene, pe care le-a cuprins în denumirea generică de parabolă şi care reprezintă, de fapt, o situaţie literară stilizată, de tipul vechilor alegorii medievale. Romanele şi nuvelele lui Kafka, mult discutate în ultima vreme, sînt foarte ilustrative pentru această manieră de a lărgi semnificaţia unei întîmplări, lăsînd-o într-o neprecizie voită a detaliului concret. *Rinocerii* lui Eugen Ionescu, piesă reprezentată de curînd la noi, are o construcţie similară.

Stilizarea se reîntîlneşte şi în artele decorative — la vase, în mobilier. Caracterul ei abstractizant pune problema compatibilităţii cu realismul socialist sau cu realismul în genere.

Trebuie remarcat că raportul dintre general şi individual, şi acela dintre concret şi abstract, e variabil după artă, după epocă şi curent, după gen. Raportul general-individual e esenţial pentru imaginea artistică, ce transmite semnificaţia prin intermediul individualului. Dispariţia unuia din termeni duce la anularea artisticului. Spre ea au tins naturaliştii de mîna a doua care au adoptat literal formula feliei «de viaţă» şi cea a «procesului-verbal artistic». Nuvelele lui Céard sau Alexis sînt astăzi ilizibile. Tendinţa de abstractizare totală, de reducere la minimum a individualizării şi a elementelor concrete, dizolvă simetric imaginea. Dar între cei doi poli, ponderea generalizării şi individualizării a variat mereu în artă. Se ştie cît de deosebit a fost acest raport în literatură la clasici şi la romantici. Se cunoaşte şi alegorismul dramaturgiei sau poeziei medievale. De altfel, cînd se vorbeşte de maniera parabolei se reaminteşte de alegorismul medieval.

Stilizarea nu poate fi respinsă din principiu, pentru că o reîntîlnim în jurul nostru la tot pasul, uneori în forme modeste, care nu mai sînt puse măcar în discuţie. Doar în mai vechi şi naiv didactice comentare ale fabulelor s-a putut pomeni de complexitatea personajelor în această specie literară, şi discuta despre atare personaje ca despre cele din romane. Ni se pare firesc ca animalele din fabule să fie reprezentate doar printr-o mască schiţată. Un gest, o atitudine, o trăsătură de caracter stabilesc relaţia cu tipul sau năravul uman.

Tot astfel, numai la cursurile elementare de desen se cere elevului să facă toate umbrele şi să nu omită luminiţele la ochi. În grafică în genere, nu numai în caricatură, stilizarea e obişnuită. O întîlnim şi în pictură. Nu ne mirăm că într-unele portrete ale lui Tonitza ochii sînt indicaţi printr-un punct colorat. În scenografie, decorul verist, care desenează fiecare frunză şi nu uită bibelourile de pe etajeră, a făcut loc unui coeficient variabil de stilizare. Posibilităţile de stilizare sînt altele pentru o tragedie şi altele pentru o piesă precis localizată, la care dramaturgul a dat minuţioase şi necesare indicaţii de decor.

În măsura în care nu cerebralizează arta şi nu tinde să împingă spre zero aspectul concret şi senzorial al imaginii, aspect de care depinde şi capacitatea ei afectivă, stilizarea e o posibilitate, deşi nu putem vorbi de o direcţie generală de dezvoltare. Trebuie însă să ţinem seama că adesea stilizarea — mai ales cea de tip parabolă din literatură — are un caracter echivoc foarte simptomatic. Exprimă o nelămurire anxioasă în faţa lumii capitaliste, o condamnare obscură şi în bloc a unei realităţi, pe care artistul nu vrea şi nu poate s-o analizeze disociat. La Kafka un

astfel de refuz amar e exprimat de procesul și osîndirea lui Joseph K., pentru o vină pe care nu o rostesc acuzatorii și ajunge să nu o mai caute nici acuzatul, ori castelul la care nu se poate ajunge. Corespunzînd unui refuz și unei imposibilități de a analiza faptul pus în cauză, astfel de parabole rămîn în echivoc.

Rolul progresiv al sugestiei și, în sens mai larg, al comunicării abia schițate, care se cere întregită de privitor sau de cititor, comportă laturi corespunzătoare. Îl constatăm în arte diferite, în literatură și mai ales în poezie, unde importanța sporită a sugestiei a fost mult discutată, în plastică sau în film. Ceea ce rămîne sugerat, intenționat, incomplet, poate nuanța mai delicat, dar este destinat de multe ori să traducă menținerea la un echivoc voit, rămînerea la întrebare, neputința de a-i propune dezlegarea. Thomas Mann în *Doctorul Faustus* utilizează sugestia pe planuri multiple : intervenția unui narator, cu care autorul nu se identifică, narator prins mereu de un reflector ironic, alternarea între fantastic și explicația medicală. Romancierul nu și-a propus să răspundă pînă la capăt unora dintre problemele majore pe care le atinge cartea, și tehnica sugestiei multiple capătă acest rost. De aceea, aici ca și în problemele stilizării, procedeul nu poate fi transplantat pur și simplu în literatura socialistă.

O altă problemă se pune într-un mod asemănător. Raportul între subiectiv și obiectiv a variat istoric. În literatură clasicismul, romantismul, realismul critic, naturalismul și parnasianismul, simbolismul au însemnat dominarea alternativă a subiectivului sau a obiectivului. Dar deprecierea apriorică a romantismului sau simbolismului, pe baza acestui considerent, a fost de mult identificată drept vulgarizare, pentru că subiectivul poate deveni, dar nu devine totdeauna deformare subiectivistă. În muzică, unde coeficientul afectiv e mai mare, regăsim totuși tendințe și alterări corespunzătoare. De asemenea, în plastică.

Se remarcă în multe formule de artă modernă un plus de interpretare a artistului, în raport cu notarea obiectivă. Ca și în cazul stilizării, e o tendință care nu exclude direcții de dezvoltare opuse. Proza obiectivă nu s-a anemiat cîtuși de puțin, cunoaște și orientări exclusive. În literatura și filmul neorealist italian devine uneori montaj de fapte, preferință pentru reportaj.

Accentul pe interpretare e însă destul de frecvent. Se aplică în plastică la formă și la culoare, pe care artistul le accentuează diferențiat, insistînd asupra viziunii proprii. În literatură, de la Proust, proza e tentată, adesea, să alterneze observația și analiza minuțioasă cu comentariul și raportarea la narator.

Ca și în cazul stilizării, atitudinea artei revoluționare nu poate fi decît disociativă. Ea nu poate respinge plusul de interpretare subiectivă cerut de gen, de stilul individual, de o anumită problemă artistică ce se cere rezolvată. Nu mai vorbim de poezia lirică — inseparabilă de subiectiv ; dar accentuarea subiectivității o întîlnim la un tip de proză lirică, care și-a găsit o întruchipare artistică de valoarea lui *Desculț* de Zaharia Stancu, sau a reportajului comentat și apropiat de poem al lui Geo Bogza din *Porțile măreției.* Fenomenul apare și în alte arte. În proporția subiectiv-obiectiv și, mai ales, în orientarea subiectivului, problemele de compatibilitate ideologică și estetică sporesc. În genere, interpretarea subiectivă nu poate deveni, într-o artă revoluționară, covîrșitoare, înnăbușind comunicarea despre realitate. Nici nu poate aluneca spre izolarea în subiectivitate, spre solipsismul artistic, care se întîlnește în arta contemporană și capătă adesea rezonanțe tragice, valoare de simptom.

Estetica poate stabili coordonatele generale după care să apreciem diferențiat mijloacele artistice, poate studia raportul dintre tehnic și estetic, poate observa că anumite procedee sînt inacceptabile, fiind intim legate de o formă de dezagregare a artei, poate re-

marca anumite tendințe de evoluție în mijloacele de expresie. Dar dat fiind caracterul neutru al celor mai multe dintre mijloace în raport cu conținutul, operația de a stabili în ce măsură unul sau mai multe dintre aceste mijloace pot servi artei realist-socialiste e activitate critică. Aceasta analizează și apreciază fiecare operă, discută o configurație unică de fapte artistice. E cazul să discutăm, însă, cîteva criterii care se impun în această operație critică.

Unul reiese din cele spuse anterior și ajută la disocierea dintre ceea ce e modă sau poză, și autenticitatea artistică. Analiza operei descoperă necesitatea unui procedeu, dacă e integrat în unitatea imaginii, dacă are organicitate. Putem deosebi într-un film în ce măsură un anumit procedeu al regizorului sau operatorului servește efectiv unei idei artistice, capătă forță de comunicare. În *Setea,* în scena de dragoste a lui Mitru Moț, planul de filmare se deplasa de la orizontală. Era un mod nu pe deplin izbutit, dar destul de expresiv de a transpune în limbaj cinematografic euforia celor doi îndrăgostiți. Există însă destule filme în care mobilitatea aparatului e «făcută», dă impresia de inutilitate. Același raport îl caută analiza în literatură, unde o anumită compoziție, o structură strofică pot acentua expresivitatea romanului și poemului, sau pot deveni simple complicații.

Lucruri asemănătoare se pot spune despre unitatea de stil. Un procedeu poate da impresie de lipit pentru că distonează stilistic față de ansamblu. Într-o ecranizare după Caragiale, doi regizori completaseră virtualitățile comice ale textului prin interpolări de gaguri, de tipul amuzant al comediilor mute. Nu adăugirea la text supăra, căci ecranizările sînt adesea nevoite să procedeze astfel și, trecînd de la literatură la film, scenariștii sau regizorii nu pot considera textul fetiș. Latitudinea e îngrădită de înțelegerea operei, de respectul pentru autor și pentru stilul lui. Tocmai stilul comicului caragialian era contrazis de o asemenea colaborare cu scriitorul clasic.

Există opere care, intenționat, alătură sau opun stiluri. Dar se aplică atunci sfatul dat de Aristotel cu

privire la personaj, care «trebuie să rămînă statornic în nestatornicia lui». Dacă amestecul de stiluri dă impresia de haotic și de hazard, dezagregă imaginea. Cînd lasă să se descifreze o intenție artistică, servește unei idei — capătă necesitate. În estetică se cunosc de mult categoriile tragi-comicului ori a grotescului terifiant din pictura lui Bosch.

Necesitatea nu înseamnă un raport simplist, conceput între un unic procedeu sau o unică structură de procedee și o anumită idee artistică. Nu există o soluție unică pentru a exprima un anumit conținut. Există însă soluții optime și artistic necesare. Deosebirile de construcție dintre *Moromeții* și *Risipitorii* sînt impuse de conținuturile diferite de viață și de problemele artistice diferite.

Necesitatea artistică, coerența interioară, organicitatea operei nu pot fi pentru estetica marxistă criteriu unic. O operă literară, care reduce omul la nivelul instinctului sau îl concepe ca pe un mic univers închis, neînstare să comunice nimic celorlalți, poate avea coerență internă. Cu excepția unor concesii făcute modei sau pseudorafinamentului, concesii ce nu se întîlnesc la principalele nume, romancierii noului val francez sînt consecvenți în psihologizarea vagă.

Necesitatea artistică se subordonează sistemului fundamental al aprecierii, care, pentru estetica marxist-leninistă, este raportarea conținutului ideologic la realitate. Nu cerem muzicii același tip de precizie ca și literaturii, nu improvizăm cu orice preț mici narațiuni, care să dea muzicii neprogramatice înțelesuri «limpezi» și literare. Ținem seama și de deosebirea dintre artele care comunică semnificații și cele decorative, sau de elementul decorativ, care, în proporții variabile, pătrunde în artele din prima categorie. Nu ajungem departe cînd căutăm valoarea de reflectare a mobilierului sau a îmbrăcămintii. Constatăm doar evoluția istorică a stilurilor. Dar în artele principale, fie că e vorba de cele figurative — literatura, pictura, sculptura, filmul — fie de cele cam impropriu denumite «expresive», această raportare la conținut e indispensabilă, adîncește ideea de necesitate artistică.

Astfel putem să ne dăm seama dacă o intervertire a momentelor narative e necesară pentru exprimarea unor idei artistice prețioase, dacă e menită să relativizeze faptele sau e un simplu efect al modei.

Se impune și un al treilea criteriu : accesibilitatea, a cărei importanță e evidentă în orice artă revoluționară, preocupată în primul rînd de viața maselor și adresată lor. În această privință se amintește adesea de caracterul indispensabil al inovației în limbajul artistic, de marii neînțeleși ai artei. Inovația rămîne într-adevăr indispensabilă, dar aceasta nu contrazice postulatul accesibilității, decît dacă îl vulgarizăm, dacă-l transformăm în simplificare, în limbaj pentru preșcolari. Cît despre marii neînțeleși, e necesară distincția între aceia care au șocat prin progresul expresiei și aceia care au ridicat bariere în calea înțelegerii. Felul de a scrie al lui Stendhal a contrazis și retorica clasică, și retorica romantică. Precizia stilului inspirat de lectura codului civil îi irita pe partizanii limbajului ales și al perifrazelor, ca și pe susținătorii expresiei colorate și violente. Estetica lui Mallarmé a cerut închiderea sensului, dominarea sugestiei, formula concentrată pînă la eliptic și contorsionat, a preconizat, deci, expresia dificultuoasă și a închis un mare poet într-un bloc majestuos, dar opac.

În ambele cazuri, cu amărăciune ascunsă și cu mîndrie declarată, artiștii s-au drapat în izolarea lor, au declarat, cum a făcut-o Stendhal în cele cîteva cuvinte engleze, care încheie *Mînăstirea din Parma*, că scriu pentru *«the happy few»* — pentru cei cîțiva fericiți. Izolarea a avut pentru ei caracter protestatar. E un raport cu arta timpului său, ce nu se poate concepe la un scriitor revoluționar de astăzi. Sentimentul comunicării cu publicul, conștiința că scrisul lui se adresează larg fac parte din procesul creației. A reamintit-o la o consfătuire scriitoricească un prozator, ale cărui autoexigență și seriozitate artistică sînt cunoscute. Pentru un creator de artă în socialism, sentimentul inaccesibilității ar fi paralizant.

Accesibilitatea nu e o valoare în sine și nu poate implica lipsa de efort din partea consumatorului de artă. Anumite opere — cum sînt versurile lui Arghezi — cer nu un proces complicat de inițiere, ci un minim de pregătire artistică.

Frazele spuse de Lenin Clarei Zetkin rămîn îndreptar pentru a înțelege și a contribui la popularizarea artei. Pe de o parte, masele care au făcut revoluția, care construiesc socialismul, au drept la «arta mare, adevărată». Pe de alta, nu e cazul să oferim biscuiți acelora care au în primul rînd nevoie de pîine. Alimentul artistic trebuie să corespundă cu etapa de difuzare a artei, în care ne aflăm. Ne referim, evident, la cerințele educației artistice a maselor, și nu la creație — care nu se poate lipsi de inovație și de experiment.

Necesitate artistică, conținut ideologic, accesibilitate. Criteriile principale, după care apreciem întru cît un procedeu sau o inovație sînt compatibile cu optica artei socialiste, sînt aplicabile, ținînd seama de deosebirile de stadiu ideologic, de perspectiva nouă, și marilor opere ale trecutului. Creații din arte diferite, aparținînd unor stiluri și unor curente diferite — muzica lui Bach și a lui Wagner, romanele lui Dickens și poezia lui Baudelaire — le-au respectat. Orice inovație viabilă transformă cursul artei, dar păstrează această atitudine, rămîne preocupată de închegarea, de conținutul operei, e inspirată de dorința comunicării. Și pe acest plan larg se înfăptuiește sinteza între tradiție și inovație.

«VOCILE» LUI GAËTAN PICON

Gaëtan Picon are în critica franceză de astăzi o notorietate justificată prin finețea analitică. Spre deosebire de Maurice Blanchot, alt critic matur și receptiv la formulele de ultimă oră, la care teoretizarea și analizele se acordă cu înclinarea spre iraționalism, încercările lui Picon, de a teoretiza o formulă critică nesistematică prin definiție și antiideologică, se lovesc de contradicții semnificative între teorie și practică. Opera lui Gaëtan Picon are, astfel, o îndoită valoare simptomatică : caracterizează o mișcare vehement iraționalistă, care și-a făcut loc în critica franceză a ultimelor două decenii ; e caracteristică, însă, și pentru contradicția la care e silit un critic cu remarcabile puteri de investigație, cînd încearcă să-și construiască o armură antiteoretică și să-și reducă preocupările la formă. Practica îl obligă adesea să-și contrazică punctele de pornire.

În polaritatea de tipuri, care se regăsește în critica franceză din ultimul secol și jumătate, Picon aparține la prima vedere mai curînd tipului Sainte-Beuve, decît aceluia reprezentat de Taine. Preocupat de sesizarea individualităților, pe care le-a urmărit însă totdeauna pe plan istoric și biografic, atent la disocieri și la nuanțe, Sainte-Beuve a încercat rar generalizările și sistematizările preferate de Taine. Chiar în lucrările lui de sinteză, cum e aceea despre *Chateaubriand și grupul său literar*, domină reconstituirea istorică și profilul realizat prin urmărirea unei biografii.

Gaëtan Picon a consacrat problemelor teoretice o parte destul de mare din opera lui critică — nu prea numeroasă. A scris un eseu cu acest caracter — *Scriitorul și umbra lui* — anunțat o vreme ca făcînd parte dintr-o *Introducere la o estetică a literaturii*. Pe lîngă cîteva monografii-eseuri (două despre Malraux, una despre Bernanos), e autorul unei *Panorame a noii literaturi franceze* (1949). Aceasta și *Obișnuința lecturii* (*L'Usage de la lecture*, 1960) cuprind capitole introductive, care discută metodele și premisele teoretice. O fac însă rapid, chiar sumar, într-un mod aproape aforistic. *Panorama noii literaturi franceze* se deschide cu un avertisment de patru pagini. *Obișnuința lecturii* începe cu cincisprezece pagini despre «critică și lectură». Cifrele acestea arată, și ele, că la Gaëtan Picon — care, totuși, în *Istoria literaturilor* din «Enciclopedia pleiadei» a scris capitole interesante despre romantism și realism — fundarea teoretică a exercițiului critic se reduce la enunț.

Grupările stabile de tipuri artistice sau critice riscă să mascheze diferențe esențiale, generate de situații istorice deosebite. Parantezele teoretice ale lui Sainte-Beuve — a cărui critică a însemnat o treaptă în maturizarea metodei istorice — exprimă adesea năzuința spre un plus de rigoare, spre apropierea criticii de știință. Într-un admirabil portret al unui memorialist francez din secolul al XVII-lea, Gourville (*Causeries du Lundi*, V), Sainte-Beuve își exprimă nădejdea că studiul literar al caracterelor va putea atinge precizia clasificărilor din științele naturale. După mai bine de un secol, Gaëtan Picon cheltuiește finețe expresivă pentru a justifica nonșalant o formă de neoimpresionism, bazată pe relativism estetic.

Eseul introductiv despre critică și lectură începe prin a elimina din problemele criticii pe aceea funda-

mentală — raportul *artă-realitate*. Într-o formulă ironică, «critica profunzimilor» — sînt alăturate critica marxistă şi psihanaliza şi respinse laolaltă, ca interesate de conţinut, de «ceea ce exprimă» literatura. E regretabil, dar foarte explicabil, că pătrunderea critică a lui Picon nu-l împiedică să recurgă la procedeul străvechi de a-şi simplifica adversarul pentru a încerca să-l bagatelizeze într-o caracterizare superficială. Pentru el, critica marxistă e critică exclusiv de conţinut, nu ceea ce este cu adevărat — cercetarea conţinutului prin formă, în unitatea lor dialectică, aprecierea a ceea ce opera de artă descoperă original despre realitate.

Metodele istorice şi biografice sînt respinse şi ele pentru că, după Picon, opera de artă reuşeşte «să se sustragă de la atracţia existenţei, să se instaleze într-un spaţiu pe care o altă forţă — cea a limbajului — încearcă să-l însufleţească». Deşi «mecanismul limbajului funcţionează cît de aproape posibil de mişcările vieţii», el are o independenţă care face ca această operă să nu se calchieze pe biografia scriitorului. Picon polemizează implicit cu acele direcţii din critica franceză de azi, după care opera e o transpunere de jurnale intime (Georges Poulet), expresia unei experienţe autentice sau nu (Jean Pierre Richard), traducerea unor obsesii de tip psihanalitic (Barthe). După Picon, opera nu e nici corelată biografic, nici rezultat sau «reflectare». «Ştim acum că opera e o origină, nu un punct final ; un eveniment, nu un reflex.» E rezultatul întîlnirii dintre o experienţă şi mecanismul limbajului, «e locul unde se reglementează raporturile dificile, imprevizibile şi *inevaluabile* dintre o experienţă şi o operaţie a limbajului».

Baza estetică propusă de Picon e deci sceptică ; opera de artă neputînd fi raportată nici la un conţinut de viaţă, nici la biografia artistului, pe care «mecanismul limbajului o transpune cu aproximaţie *inevaluabilă»* (sublinierea aparţine lui Picon), domeniul operaţiei critice se restrînge mult. El nu cuprinde nici măcar analiza structurii formale. Picon admite ca firească

tendinţa criticii de a analiza «structurile reperabile şi eficace», de a căuta «un fel de desen» al operei. Dar se arată sceptic cu privire la capacitatea unei astfel de analize de a descoperi «realitatea tainică». «Procesul creator nu se lasă reconstituit. Şi opera pe care o postulează o analiză exhaustivă a structurilor, *opera-obiect*, nu există.»

Pentru a ajunge la realitatea operei, care, cînd e autentică, e «viaţă, nu obiect», Picon propune o cale formulată cu elegantă imprecizie, prin mijloace mai mult metaforice. Criticul trebuie să caute nu structuri, ci «expresii», care «uneori dormitează, alteori ies la suprafaţă, trec pe deasupra ei — a operei literare (n.n.) — ca pe o faţă vie».

Relaţia de indeterminare a lui Heisenberg e din nou deplasată din fizică, unde şi-a avut sensul experimental, şi nu acela filozofic, indeterminist, ce i s-a atribuit, şi plasată în creaţia artistică. «Mecanismul limbajului acţionează asupra obiectului pe care se presupune că-l exprimă, îl deranjează, aşa cum fotonii modifică poziţia corpusculului în experienţa lui Heisenberg. Naşterea unei opere nu e conştiinţa unei experienţe : e întîlnirea cu o voce.» Criticii îi revine să descopere această voce. Astfel redus, obiectul criticii se realizează nu prin analiză sistematică, ci prin impresia imediată, prin lectură. Deşi Picon condamnă în trecere impresionismul, «care ne informează asupra cititorului şi nu asupra operei», toată această construcţie teoretică a antiteoreticului tinde să fondeze un neoimpresionism.

N. Tertulian a arătat într-un articol cît de săraci şi de neprecişi rămîn cei doi termeni : *vocile* descoperite prin *lectură* şi nu prin analiză. S-ar putea face analogii şi raporta gîndirea lui Gaëtan Picon la cîteva forme ale estetismului contemporan. La prima vedere, accentul pus pe limbaj şi pe mecanismele lui felurite, concepute drept criteriu de individualizare artistică, amintesc de Croce, care a considerat opera de artă ca expresie individuală a unei intuiţii şi a identificat lingvistica generală cu estetica. Dar idealismul cro-

cian păstrează raționalitate și caracter sistematic. Mai aproape se află această construcție de bergsonism, din care reține pentru operația critică o tehnică a intuitivului, concretizată în opoziția lectură-analiză.

Dacă răpim terminologiei lui Picon voita ei imprecizie și încercăm s-o traducem mai simplu, «vocea» individuală, «expresiile» fugitive ar fi echivalente cu profilul, cu individualitatea stilului. Termenul trebuie luat în sensul mai larg de structură a procedeelor artistice, din care Picon reține exclusiv latura formală. «Arta e mai întîi un limbaj al formelor», scria Picon în introducerea la *Panorama literaturii franceze noi*. În aceeași lucrare, în locul actualelor «voci», se folosea termenul mai vechi de «univers artistic» : «Există o lume a lui Sartre ca și o lume a lui Kafka, o lume a lui Faulkner». Universul artistic nu se referă însă nici exclusiv, nici în primul rînd la formă. Trecerea de la acest termen la «vocile» născute din contactul unui mecanism lingvistic cu o experiență înseamnă accentuarea estetismului.

Teoretizarea criticii devine, deci, pentru Picon, refuzul planului istoric și al celui ideologic. Abstragerea din istorie se simte supărător în *Obișnuința lecturii*. Scriitori din secolul al XVII-lea (Retz), al XIX-lea (Tolstoi, Baudelaire) sau al XX-lea (Eluard, Ungaretti, Michaux) sînt discutați pe același fond anistoric, într-o manieră oarecum fenomenologică. Ruptura între critica și istoria literară se face mereu simțită și deviază observațiile, le îngustează orizontul. Aici ar fi mai potrivită comparația cu observatorul lui Heisenberg, a cărui intervenție deformează cercetarea. Picon renunță astfel la istoricitatea pe care a descoperit-o, treptat, critica franceză de la Sainte-Beuve încoace, pe care a păstrat-o și Thibaudet.

Menținerea la diagnosticarea exclusiv formală a stilului e destul de dificilă pentru un critic de o anumită anvergură. Studiile din *Obișnuința lecturii* caută, într-adevăr, o trăsătură dominantă de stil și o subliniază uneori prin titlu : *Lawrence și inocența acțiunii*, *Sade și indiferența*. Dar conținutul conceptului de «voci», formulat metaforic, e destul de elastic pentru Picon. El nu poate evita probleme de gîndire artistică, de atitudine în fața vieții. În *Panorama literaturii franceze noi*, descrierea universurilor artistice aborda indirect concepția despre lume, tradusă prin imagini. Universul lui Sartre era înfățișat ca o trecere de la alienare — «o lumină crudă, nemiloasă, se oprește asupra tot ceea ce îl detașează pe om de sine» — la luarea de atitudini. Și în *Obișnuința lecturii* ceea ce dă valoare observațiilor lui Picon nu e remarca artizanală, strict formală, ci finețea cu care sînt traduse, fără a fi uscate de abstracție, trăsături ce merg mai departe decît «vocea» și «mecanismul limbajului». Chiar dacă analiza nu e împinsă pînă la capăt și păstrează maniera capricioasă a «lecturii», astfel de observații ating sensuri pe care capitolul introductiv le-a negat. Cele spuse cu privire la capacitatea lui Tolstoi de a descoperi profunzimea și esențialul în obișnuit, în cotidian, despre psihologia lui Retz, Camus sau Eluard, sînt tot atîtea exemple de depășire a «lecturii» și a impresionismului.

Contradicția e semnificativă. Estetica «vocilor» e prea limitată formalist pentru a nu fi încălcată în practică. Construcția teoretică a lui Picon e însă un vehement refuz estetist de a raporta opera de artă la viață.

POEZIE ŞI PROZĂ

CÎTEVA ROMANE

ELIBERAREA TINEREŢII

Străinul face parte dintre cărţile asupra cărora critica s-a oprit îndelung. I s-au consacrat nu numai cronici, ci şi articole ori eseuri care au reţinut cîte o trăsătură. Cartea a permis revenirile prin importanţa şi complexitatea momentului, pe care reuşea să-l surprindă, fiind una dintre primele scrieri de calitate despre Eliberare, prin modul original cum se îmbină la Titus Popovici soliditatea epicii ardelene cu o mare mobilitate intelectuală, prin înseşi imperfecţiile ei de început... *Setea* a probat curînd că atingerea bruscă a notorietăţii şi multele elogii nu l-au ameţit pe prozatorul tînăr.

E interesant să apreciem operele lui Titus Popovici, inserîndu-le într-o linie istorică. *Străinul,* cartea adolescenţei se remarcă prin noutatea ei artistică şi politică, deşi explorează un teritoriu străbătut în lung şi în lat.

Romanele despre adolescenţi, adesea adresate în special adolescenţilor, sînt foarte numeroase în literatura noastră din ultimele cîteva decenii. De altfel, între cele două războaie mondiale, în literatura Occidentului, fenomenul e general. La noi, paginile mai vechi de proză, care se opresc la vîrsta incertă, de trecere, se pot număra pe degete : idila pe lac a lui Mihai

Comăneşteanu, cu atîta discreţie înfăţişată, cîteva pasaje de rememorare la Vlahuţă şi Traian Demetrescu, la Sadoveanu, în *Însemnările lui Neculai Manea*. Apoi, între cele două războaie, o avalanşă de cărţi cu adolescenţi — originale sau traduse.

Ar fi nejustificat să uniformizăm un fenomen cu faţete diverse, în care se ciocnesc atitudini opuse faţă de viaţă: resemnarea, teama, răzvrătirea. Dar, în liniile mari, predilecţia pentru adolescenţă, descrisă din ce în ce mai insistent ca un univers tulbure şi izolat, devine o formă particulară de evaziune. Figura lui Peter Pan, împrumutată de la scriitorul englez James Barrie, figura copilului care nu vrea să crească, e pomenită frecvent în literatura şi estetica din jurul lui 1930. În *After many a Summer (După multe veri)*, carte apărută în preajma celui de-al doilea război mondial, Aldous Huxley a creat un personaj cu subtext ironic, un adolescent de cincizeci de ani, erudit, speriat de viaţă şi gravitînd de cîteva decenii în jurul mamei sale. Atunci Huxley a vorbit de Peter Pan. Dar fenomenul era mai vechi. Într-adevăr, viaţa în capitalism e, în anii marii crize ciclice, puţin îmbietoare. La marginea vieţii, tinerii scrutează umbrele din faţa lor — şomajul de masă, obsesia slujbelor greu de găsit şi greu de păstrat. Refugiul în universul ciudat al adolescenţei devine refuzul realităţii capitaliste. Protestul struţului... «Copiii teribili» ai lui Cocteau se joacă toată viaţa. Camera copilăriei e pentru ei o lume închisă, cu valori magice.

E caracteristică reapariţia peter-panismului în scrisul unor foarte înzestraţi prozatori americani de astăzi, cum sînt Salinger şi Truman Capote. Adolescentul din romanul lui Salinger *The Catcher in the Rye (De veghe în lanul de secară)* nu se adaptează nicăieri, se joacă de-a aventura, păstrează sub brutalitatea limbajului de licean o totală puritate şi îşi visează viitorul ca un joc neîntrerupt pe cîmpie. O candoare paradoxală subzistă şi la femeia-copil din *Dejun la Tiffany* al lui Truman Capote. Adolescenţii care nu vor să crească, adulţii cu mentalitate de adolescenţi sînt destul de frecvenţi în filmul american din ultimele două decenii, în *Baby-Doll* şi mai ales în *Marty*. Amploarea fenomenului, diversitatea reacţiilor, valoarea de diagnostic a multora dintre aceste cărţi şi filme ar merita o discuţie anume.

În literatura noastră dintre cele două războaie bîntuie diferite tipuri de adolescenţi. Domină însă două, cu semnificaţie socială mai pernicioasă. S-au scris atunci cărţi care făceau elogiul tipului de huligan: adolescentul sau tînărul care neagă culturalul în bloc şi slăveşte biologicul, «vitalul», trăind amoral şi instinctiv. Această justificare a huliganismului, încercată uneori de intelectuali cu rutină, acorda titluri de nobleţe logodnicilor morţii. Asasinii, care peste cîţiva ani au atîrnat la abator oameni despicaţi cu toporul, nu citeau nici un fel de literatură. Dar în spatele lor bănuiai profilul intelectualilor rasaţi, care descriseseră trăirea pur biologică şi filozofaseră asupra neantului.

Elogiul huliganismului se referea şi la adolescenţi, dar nu numai la adolescenţi. În schimb, «medelenizarea» e un fenomen specific.

Nu voi căuta să analizez în fugă opera contradictorie a lui Ionel Teodoreanu. S-au scurs ani de la moartea scriitorului, ar fi vremea să discutăm cărţile acestuia, care au cunoscut şi voga, şi negaţia totală. Să reţinem ceea ce dă farmec incontestabil acestui poet şi psiholog al copilului, ceea ce a trezit entuziasmul lui Ibrăileanu, şi să identificăm critic concepţia retrogradă, prolixitatea, maniera.

Pentru moment, să rămînem la «medelenizare» — concept care porneşte de la principalul roman al lui Ionel Teodoreanu, dar e mult mai larg.

Există în felul lui Teodoreanu de a trata adolescenţa o dublă reîntoarcere spre copilărie şi spre patriarhalism. Căci copilăria personajelor lui Teodoreanu nu se petrece în camera răvăşită a «copiilor teribili», şi cu atît mai puţin în cadrul mizer, în care flămînzeau personajele lui Dickens sau Gorki. «Literatura cu zarzări» e inseparabilă de parcul conacului, de vacanţele petrecute în tihnă la moşiile moldove-

nești. De fapt, în structura sa generală, «medelenizarea» e o formă a sămănătorismului aplicată la adolescență. Cîteva pagini ale *Medelenilor* discută semnificativ o alternativă : Iașul patriarhal sau trepidația bucureșteană. Alternativa e simplist pusă, așa cum face în general sămănătorismul. Termenii ei nu se mărgineau la tradițiile boierești și la capitalism. Dar ecourile luptei muncitorești nu puteau pătrunde pînă la conacul Medelenilor. Luînd în discuție doar cei doi termeni, Ionel Teodoreanu admitea triumful lui Herr Direktor, al capitalismului și tehnicii, dar continua să regrete imobilitatea Iașilor și viața la conac.

La Ionel Teodoreanu grația și — deși diluată — poezia vîrstei dau autenticitate acelei lumi adăpostite. Împrăștiată în paginile de calitate foarte diversă ale altor prozatori, «medelenizarea» interesează mai mult ca simptom.

«Medelenizarea», cu tot ce implică — sentimentalismul dulceag, arpegiile de ghitară —, merită să fie cercetată mai îndeaproape pentru că îi regăsim ecourile chiar și în scrieri de azi, cu orientare atît de deosebită. Așa cum fronda modernistă sau bătrînii sfătoși ai sămănătorismului reapar cu surprinzătoare vitalitate în pagini contemporane, mai descoperim în cîte o carte petale presate ale veșnicilor zarzări. În scrisul lui Octav Pacu-Iași, atît de inteligent și vioi, s-au strecurat chiar și în titlul *Cărții cu ochi albaștri*.

S-ar părea că și *Străinul* plătește tribut «medelenizării», în special în felul în care e construit principalul personaj. Andrei Sabin e un genialoid sau măcar un precoce, și autorul îl drapează romantic cu însușiri nenumărate, care îl izolează de colegii lui, înălțîndu-l. Felul cum Andrei Sabin acumulează succese intelectuale, erotice și sportive, amintește oarecum de patinajul, de amorurile și de tezele la limba română ale lui Dan Deleanu.

Dar e aici mai mult consecința faptului că, într-un roman scris la nu mult după douăzeci de ani, scriitorul nu s-a rupt cu totul de viziunea adolescentului și a fost ispitit să plăsmuiască un conglomerat de însușiri strălucitoare, idealul romantic al unui personaj care se distinge pe toate tărîmurile. E mai curînd o problemă de recuzită, și ar fi cea mai nedreaptă și mai chinuită interpretare a personajului să-l reducem la cele cîteva atribute exterioare. Pentru cine cunoaște o carte de reală — de totală medelenizare — cum e *Vara* lui Mircea Alexandru Petrescu, apărută prin 1945, distanța e elocventă. *Străinul* e primul nostru roman important despre adolescenți, care se opune prin concepție și metodă artistică patriarhalismului, tonului de romanță, melancoliilor neputincioase, așa cum stilul lui Titus Popovici — cu contururi nete, de o obiectivitate care-l face să imite adesea în povestire limbajul personajelor, — se opune parantezelor lirice și cascadelor de metafore. Prin luciditate, putere de observație socială și, mai ales, prin perspectivă, *Străinul* e un roman prin excelență antimedelenizant.

Cartea începe o dată cu ruperea lui Andrei Sabin de mediul său, o dată cu izbucnirea de revoltă pe care elevul o plătește cu eliminarea din școală. Dar, constructor de o surprinzătoare maturitate de la prima lui carte, Titus Popovici evoca, prin cîteva retrospective condensate, faptele care au dus la momentul de răscruce. Ele urmăresc etapele de contact cu realitatea parcurse de un adolescent din 1944. Poziția socială și formația individuală ale lui Andrei îi interzic o serie de adăposturi în care s-au vîrît cunoscuții lui de aceeași vîrstă. Fiul micului funcționar ceferist n-are conac în care să viseze. El nu cunoaște războiul numai din ziare și din discursuri șovine, ca odraslele de ambuscați, ci din spusele rudelor, care s-au întors îndîrjite de pe front. Orizontul lui nu se poate mărgini la înjurături și călărie, ca la băiatul generalului Belega, nici la muzica de jazz a lui Teddie Varga. La un nivel superior de intelectualitate, Lucian Varga își canalizează nemulțumirile și spaima, alternînd între poezia ermetică și spovedanie. Dar acestea sînt soluții echivalente cu conacul. Realitatea îl constrînge pe Andrei Sabin să vadă și să se revolte. Realitatea anului 1944. Războiul, respins de la început de mase, apare

tuturor pierdut. Sub oblăduirea şireată a baronului Papp, politicienii «istorici» tatonează prudent terenul pentru o schimbare la faţă, dar, îndată ce li se pare că au păşit pe un loc primejdios, reînnoiesc declaraţiile de credinţă faţă de ocupanţii hitlerişti şi se denunţă unii pe alţii. Insurecţia populară îi surprinde la o serbare a asociaţiei româno-germane.

În această atmosferă de naufragiu al unui regim, are loc izbucnirea adolescentului, care caută neliniştit, cu o mare dorinţă de puritate. Andrei îşi strigă convingerea că «şandramaua se va dărîma». Reacţia lui e contrariul negării bestiale a huliganilor. Pentru Andrei Sabin cultura există — autorul i-a împrumutat multe din lecturile lui proprii —, pentru el omenia există. Nu filozofează asupra neantului şi nu e un egocentric blazat, capabil cel mult să-şi exerseze instinctele. Va deveni curînd un adolescent îndrăgostit. Sub alura atotînţeleaptă, străbate o candoare firească.

Andrei Sabin nu se poate elibera singur şi numai prin negaţie. E un merit important al romanului că ilustrează artistic, prin convergenţa unor fapte complexe, adevărul că eliberarea politică sau morală a unui individ nu se înfăptuieşte izolat, că depinde de integrarea lui în forţele revoluţionare. Participarea alături de tatăl său la o acţiune spontană a maselor — eliberarea ucenicilor duşi în Germania — îl smulge pe Andrei din solilocviile sterile. Existenţa lui începe să capete sens în paginile febrile, care narează evenimentele de la sfîrşitul lui 1944 în Ardealul de Nord, în felul cum Andrei reacţionează faţă de crimele hortiştilor sau ale legionarilor din batalioanele maniste. Dar premisele transformării efective a personajului le dă integrarea politică de la sfîrşit, pregătită de vechile raporturi cu Schwartz şi cu alţi activişti revoluţionari.

Ca în mai multe cărţi ale noastre, ultimele pagini se opresc asupra unui început, prefigurează evoluţia viitoare a eroului. În cazul *Străinului* sînt o promisiune artistică. Romanul e conceput ca un ciclu. Cititorii au drept să ceară lui Titus Popovici să nu lase primul său volum să rămînă prea mulţi ani singur, aşa cum s-a întîmplat cu alte cicluri încă neîncheiate.

CU PRIVIRE LA BARIERA

Bariera este una dintre cărţile despre care s-a scris mult. Un spirit matematic ar putea calcula că numărul de pagini al comentariilor a tins să depăşească pe cel al volumului lui Teodor Mazilu. E evident că avem de-a face cu o scriere care stimulează interpretările. La cărţile proaste nu revin mereu decît strategii criticii, care le folosesc ca exemple sigure, omologate.

Despre reuşita pe care o reprezintă Viţu au vorbit competent Paul Georgescu sau Radu Enescu. S-au analizat semnificaţia şi complexitatea personajului, funcţia social-eliberatoare a rîsului său, modul cum Viţu educă pe alţii, prin rîs, învăţîndu-i să se rupă de ideologia dominantă, să-şi dobîndească conştiinţa şi demnitatea de muncitori: «Admira rîsul femeii cum îşi admiră artistul opera; rîsul Ţuţuleştei era opera lui». În sfîrşit, s-a vorbit de noua viziune asupra mahalalei, pe care o implică prezenţa unor personaje ca Viţu, viziune cu totul deosebită de tonul adesea «mizerabilist» al lui George Mihail Zamfirescu.

Trebuie subliniată însă arta inteligentă cu care Teodor Mazilu mînuieşte o anumită analiză de tip moralist. Moralist şi nu moralizator. În general, termenul de «moralişti» e asociat cu literatura clasică şi desemnează investigaţia psihologică menită să întregească tipuri foarte generale, diferenţiate printr-o trăsătură dominantă şi realizate în special prin portrete morale sau maxime. Dar e vorba, mai ales, de acea analiză care porneşte de la o trăsătură de caracter. Scriitorul ilustrează şi adînceşte trăsătura cu diferite fapte, pe care nu se sfieşte să le comenteze, să le interpreteze explicit. Analiza «moraliştilor» porneşte,

deci, de la trăsături de caracter și organizează faptele în jurul lor. În acest sens, reîntîlnim analiza moralistă și în proza contemporană. Riscul didacticismului și al prolixității există doar cînd talentul e deficitar. Într-un roman cu soliditatea *Enigmei Otiliei*, avariția lui Moș Costache, forța de pătrundere socială a lui Stănică ori obsesia matrimonială a Auricăi sînt dezvăluite prin alăturarea de mici fapte anecdotice.

Teodor Mazilu și-a arătat capacitatea de a folosi acest mod de analiză încă din *Galeria Palavragiilor* și *Insectar de buzunar*, care erau, de fapt, încercări de a reactualiza literatura de caractere. În *Bariera*, procedeul servește pentru a lumina fațetele unor personaje complexe. Servește, în primul rînd, pentru conturarea lui Vițu. Trăsăturile diferite ale acestui personaj, surprinzător și totuși unitar, generozitatea și puritatea, concepția lui filozofică și morală de producător de bunuri, dușman al meschinăriei negustorești, umorul lui — sînt toate scoase la iveală prin aglomerarea de detalii anecdotice. Dar procedeul nu servește numai în cazul lui Vițu, și imputarea ce i s-a făcut scriitorului că Vițu este singurul personaj cu adevărat existent în *Bariera* mi se pare neîntemeiată. Observația aceasta a fost înlesnită de faptul că puterea de viață a diferitelor personaje nu corespunde cu locul ce le e atribuit în carte. Rădița și Treișpemii ar părea meniți unui rol central alături de Vițu — și dragostea lor ocupă o parte din acțiunea cam subțire a romanului. Dar amîndouă personajele sînt lipsite de culoare și contur, tocmai pentru că iscusința în a analiza anecdotic se exercită mai puțin asupra lor. Regăsim, însă, această capacitate aplicată la numeroase personaje secundare. Astfel e înfățișat Fănică, băiatul lui Vițu, care își formează o mentalitate de mic negustor, spre indignarea tatălui său. Fănică își asigură loc în primele rînduri ale cozii la pîine, împrumutînd un copilaș și făcînd apel la mila celor care așteaptă. Fănică își gospodărește notele bune luate la matematică — știința respectată în cel mai înalt grad de Vițu, — amînînd anunțarea unei note pentru cazurile cînd va avea ceva de ispășit. Exploatează comercial pasiunea

babelor din cartier pentru acatiste. Sînt ispitit să transcriu cît mai mult din visul de parvenire al lui Fănică. «Va avea doi copii, un băiat și o fată ; băiatul o să poarte ochelari, iar fata o să aibe pielea galbenă și un nas ascuțit. Amîndoi o să fie mofturoși, să lase mîncarea în farfurii, să fie obraznici și să nu țină seama de sfaturile lui. Să nu-i vadă decît foarte rar, și atunci numai pentru cîteva clipe... Băiatul va învăța prost, mai ales la matematică, și va fi nevoit să intervină la o rudă a nevesti-si de la minister... Cînd fetița va crește și va deveni domnișoară în toată firea, se va îndrăgosti de un tînăr fără situație și fără avere, și el se va enerva, o va alunga din casă și o va dezmoșteni.» E foarte izbutită selectarea șabloanelor, adaptarea lor la caracterul unui arivist în germene.

Într-un moment de sărăcie mai acută, Țuțuleasca vrea să se angajeze servitoare. Negăsind alt loc, acceptă să intre la o vecină din mahala, cîrciumăreasa îmbogățită, și o însoțește de la piață acasă, cărîndu-i coșul cu tîrguieli. Pe drum, între cele două femei are loc un mic război. Cîrciumăreasa vrea să marcheze de la început relațiile dintre patroană și servitoare. Merge înainte, la distanța cuvenită. Cu «sufletul plin de o mare bucurie, neștiută pînă atunci», îi vorbește protector și arogant : «Ține coșul... ai grije să nu-ți cadă din mînă». Țuțuleasca își afirmă cu mînie crescîndă demnitatea, umblă în rînd cu patroana și, pentru a sublinia egalitatea între vecine, vrea cu orice preț să afle «cît a dat pe legătura de ceapă», transformă întrebarea în amenințare, lichidînd astfel proaspătul angajament.

Chiar în părțile mai puțin necesare în economia cărții, cum sînt capitolele despre pictorul Rădulescu, întîlnim pătrunzătoare observații anecdotice : revederea dintre pictor și Lucica, unele dintre replicile schimbate cu Ieftimie în momentul cînd acesta devine din «amic» jandarm.

Acesta mi se pare a fi principalul lucru nou și prețios adus de carte. Dar, pentru epică, procedeul nu e lipsit de riscuri, pretinde multă siguranță în construcție. Problema nu e strict tehnică.

S-a discutat îndelung dacă *Bariera* e sau nu un roman. Distincțiile dintre specii rămîn, totuși, mai neprecise decît cele între genuri — și lucrul e cu atît mai valabil pentru roman. Discutată ca o corespondență cu niște norme foarte greu de precizat, problema ar putea deveni scolastică. Nu importă, desigur, faptul că autorul sau editura au pus subtitlul de roman. Dar avem de-a face cu epică de ficțiune, nu cu reportaj sau eseu artistic, care transcriu mai direct faptul autentic. Din epica de o anumită întindere nu poate lipsi desfășurarea personajelor, fie că ele evoluează și ajung uneori departe de punctul de pornire, fie că acțiunea explicitează treptat trăsături sugerate de la început. Indiferent de întinderea traiectoriei, mișcarea personajelor în contact cu împrejurările e însăși epica.

Cu privire la *Bariera* s-a vorbit de statism, de slăbiciune epică, de compoziție imperfectă. Toate acestea apar în măsura în care scriitorul folosește *exclusiv* modul de a nara, pornind de la cutare trăsătură a unui personaj și nu de la complexul dinamic acțiune-personaj, sau, mai simplu spus, de la un număr de personaje caracterizate în mișcare și în relație reciprocă. În *Enigma Otiliei,* epica propriu-zisă — mișcarea și relațiile personajelor confruntate cu neprevăzutul evenimentelor — nu e stînjenită de anecdotica morală și psihologică, cartea nu e compusă în vederea acestor anecdote. *Bariera* — așa cum a arătat și Radu Enescu — e alcătuită deconcertant. Nu se vede rostul parantezelor, al episoadelor uneori interesante în sine, dar fără raport cu ansamblul. De aici, cu excepția ultimului capitol, impresia de statism. De aici și nepotrivirea dintre ultimele capitole, narînd transportul de arme, sacrificiul, arestarea și execuția lui Vițu și restul volumului, în care capitolele se înșiruie nu după logica unei acțiuni, ci prin alternarea de fișe de caracter.

Ar fi forțat să căutăm virtuțile estetice ale unui asemenea mod de compoziție. E doar consecința folosirii exclusive a unui procedeu, care, de altfel, i-a servit lui Mazilu la atîtea observații inteligente. Și trebuie repetat că problema nu e strict tehnică. Faptele

sînt parțializate, lipsesc legături și laturi importante, în special în ceea ce privește acțiunea politică a lui Vițu. În sfera morală și în felul de a gîndi, se face simțit faptul că Vițu e comunist. Activitatea lui politică o cunoaștem brusc, la urmă. Dar și atunci lipsește caracterul concret, organizat, minuțios al acțiunii revoluționare.

Ar mai fi de discutat ceva cu privire la filiația literară a lui Mazilu. Raporturile cu Sadoveanu sînt, desigur, neîntemeiate. Nu văd prea bine nici influența lui Eugen Barbu, pe care Radu Enescu o consideră în trecere drept evidentă. Stilistic, în sens larg, de structură a mijloacelor artistice, Mazilu e foarte deosebit de Barbu, după cum se deosebește mahalaua celui dintîi de a celuilalt.

Paul Georgescu a observat, pe bună dreptate, că Vițu e un personaj moromețian, dar dorind, probabil, să nu minimalizeze originalitatea lui Mazilu, a contestat influența lui Marin Preda. Mi se pare însă că avem aici un exemplu de modul în care un talent original e în stare să asimileze o influență, fără a repeta pur și simplu. În cele mai multe cazuri, influența lui Marin Preda — care se ivește și în înrudirea tipurilor, și în raporturile dintre ele, și într-un anumit mod de analiză — nu e o simplă calchiere. Vițu e un moromețian, dar puterea de viață a personajului a fost unanim recunoscută. Raporturile lui cu Fănică amintesc de conflictul dintre antimercantilul Moromete și fiii lui porniți pe îmbogățire. Înrudit cu scrisul lui Marin Preda este și acel comentar al autorului, care face, de fapt, investigație psihologică : «Ultimele cuvinte nu erau neapărat necesare, dar tocmai de aceea le rostise, ca să-și dovedească ei însăși că suferința nu-i chiar atît de mare».

În aceste împrejurări, detaliile care amintesc de Marin Preda rămîn convingătoare, pentru că aparțin personajelor și situațiilor, au necesitate artistică. Cînd o situație e transplantată, se simte. E cazul cu discuția ironică despre traiul în lumea mare, foarte înrudită, ca atmosferă, cu convorbirile politice de la fierăria lui Iocan. În amîndouă cărțile se vorbește atunci de

o lume străină, puţin cunoscută. Ostilitatea cu care este descris traiul din casa consilierului e semnificativă pentru conştiinţa politică a lui Viţu. Dar pare ciudat că oamenilor acestora, aflaţi la periferia capitalei, viaţa bogaţilor le e tot atît de puţin cunoscută cît şi intrigile politicienilor burghezi lui Moromete şi lui Cocoşilă.

POVESTE DE DRAGOSTE

Romanul lui Remus Luca *Poveste de dragoste* îşi propune un ţel important şi actual. Evocă o biografie de revoluţionar în raport cu problemele tineretului de azi. Un bătrîn activist de partid e solicitat de utemiştii dintr-o uzină să le povestească fapte din viaţa lui. Intenţia mărturisită a iniţiatorilor este să acţioneze asupra conştiinţei şi comportării unui tînăr, pentru care dragostea se reduce la legături fugitive şi fără răspundere. Vidrăsan acceptă şi, în faţa tinerilor, se lasă furat de amintiri, îşi povesteşte existenţa, din zilele cînd şi-a început activitatea politică în Ardealul dinaintea primului război mondial şi pînă în momentul Eliberării.

Enunţat atît de sumar, cuprinsul cărţii ar părea pîndit de didacticism. Dar — în cea mai mare parte — povestirea lui Remus Luca îşi comunică autenticitatea omenească. Un om îşi povesteşte viaţa — un om obişnuit să vorbească altora şi să-i convingă, dar care, subordonînd totul victoriei revoluţionare, nu e deprins să se analizeze, să-şi cîntărească sentimentele şi să le împărtăşească. O face cu ezitări, cu schimbări de ton şi cu salturi în povestire. Romancierul s-a ferit de cursivitatea unei autobiografii sistematice, punct cu punct şi moment cu moment.

Autenticitatea nu se reduce la un aspect tehnic, privind tonul şi modalitatea naraţiunii. Povestirea aceasta discontinuă, punctată de reacţiile auditorilor,

plăsmuieşte o figură de revoluţionar. Dificultatea e sporită într-o scriere în cea mai mare parte autobiografică, care îşi refuză, deci, diferitele mijloace de caracterizare ale naraţiunii la persoana a treia. Vidrăsan trăieşte şi se mişcă de la început în faţa noastră prin adevărul observaţiei şi sinceritatea tonului. Îi urmărim transformarea de la tînărul energic, dar repezit, la revoluţionarul călit, care ştie să convingă mulţimea. Eroismul personajului n-are nimic retoric, e fructul conştiinţei şi al hotărîrii, al educaţiei pe care i-a făcut-o viaţa. Sînt notate şi momente de nelinişte, de descurajare, pe care le risipeşte acţiunea, căci romanul cuprinde laturile diverse ale unei existenţe de ilegalist. Caracterul discontinuu al amintirilor nu îngăduie o cuprindere globală a personajului, dar ceea ce se întregeşte din cîteva episoade înseamnă depăşirea unei erori întîlnite în alte scrieri puţin izbutite : amplificarea prin simplificare, accentuarea unei singure trăsături, eroismul sau patosul, în dauna bogăţiei umane pe care a zămislit-o în viaţă activitatea revoluţionară.

Formaţia lui Vidrăsan, oţelirea voinţei şi unificarea caracterului său sînt rezultatul luptei organizate. Prezenţa partidului, ca forţă organizatoare şi educatoare, e bine evidenţiată în roman. Se desprinde din povestirea autobiografică un adevăr esenţial. Viaţa şi caracterul lui Vidrăsan îşi capătă sensul din contactul cu comuniştii şi cu masele de muncitori. Există în roman scene de masă, care scot la iveală modul cum acţiunea comuniştilor insuflă conştiinţă politică şi unifică energiile. Momentul primei greve, manevrele social-democrate, riposta, la început stîngace, apoi eficientă a lui Vidrăsan alcătuiesc un capitol memorabil.

Am lăsat la urmă povestea de dragoste, pe care povestitorul o deapănă în faţa auditorilor săi. Se poate descoperi în titlu şi un sens mai adînc. Dragostea lui Vidrăsan, care-i luminează întreaga viaţă, îşi capătă sens prin pasiunea majoră, lupta revoluţionară. Nici o clipă cele două pasiuni nu se contrazic. Întemeiaţi pe o deplină comunitate de afecte, idei şi fapte, Vidrăsan şi Livia îşi subordonează — nu cu inima

ușoară, dar fără amărăciune, — fericirea individuală țelului comun. E principala lecție pe care povestitorul o dă ascultătorilor săi.

În afară de povestitor, romanul acesta, cu episoadele desfășurate pe cîteva decenii, cuprinde mai mult figuri decît personaje. În penumbra povestirii, plăsmuită cu discreție, stăruie silueta Liviei, cu devotamentul și cu puterea ei de sacrificiu.

Ce rămîne, totuși, neizbutit în roman ? În primul rînd se simte în alcătuirea cărții ezitarea între cîteva idei artistice și între cîteva domenii tematice.

A devenit un loc comun, în critică, afirmația că nu-i putem reproșa unui scriitor ceea ce nu și-a propus. Dar, așa cum pornește, romanul promite un lucru pînă la urmă abandonat. Primul capitol trasează cîteva siluete de tineri și pomenește de o problemă importantă. Cele două personaje — utemiștii — care, surprinse prin cîteva notații, prind curînd viață, condamnă atitudinea superficială sau trivială față de relațiile dintre sexe. Cititorul se așteaptă ca povestirea lui Vidrăsan să păstreze contactul efectiv cu problemele tineretului de astăzi. Punctul contemporan de pornire rămîne însă în umbra sălii. Legătura cu prezentul se face prin întreruperi destul de stereotipe. Vidrăsan scrutează fețele auditorilor, se teme că i-a obosit, repetă de mai multe ori : «Iar vă povestesc lucruri de care ați mai auzit...» Rezolvarea e săracă.

Romancierul ne va spune că nu aceasta a fost tema lui. Putem însă regreta că n-a încercat să pună mai direct decît printr-un apolog o problemă importantă a actualității, care i-ar fi cerut, desigur, dezlegări artistice mai grele, între altele alternarea și confruntarea în timp a două acțiuni.

O altă ezitare se traduce în compoziție. Nimeni nu-i pretinde romancierului să ne ofere o imagine de ansamblu a luptei revoluționare pe timp de patruzeci de ani. Ideea artistică e circumscrisă de titlu : *Poveste de dragoste* își capătă semnificațiile în raport cu existența comunistului Vidrăsan. Copleșit de bogăția materialului de viață, Remus Luca nu s-a putut hotărî să-l trieze după țelul artistic propriu. Povestirea

autobiografică e întreruptă de narațiunea autorului, care, uneori, își completează personajul ca să lărgească perspectiva, iar alteori repetă inutil. E greu de priceput de ce, în partea a doua a romanului, greva din 1929 e povestită de două ori, întîi informativ și sec, a doua oară din impresiile lui Vidrăsan. Cu alt prilej, un moment de tensiune epică e întrerupt printr-o paranteză. Vidrăsan evocă ultima întîlnire cu soția lui, înainte de a fi arestat. Situația, care ar fi putut părea de un dramatism cam facil — cei doi soți n-au voie să-și vorbească, ci numai să se privească — e trasată cu discreție, are intensitate. Povestirea se întrerupe însă pentru a face loc, prin asociație, unei întîmplări anterioare — demascarea unui agent, în tren. Textul parantezei e bun, reacțiile urmăritului și urmăritorului notate cu pătrundere, dar întreruperea e nejustificată artistic și neverosimilă psihologic. E în dezacord cu temperatura emoțională a naratorului, care a ajuns la unul dintre momentele cele mai aspre din povestirea lui de dragoste. Aceeași oscilare, provocată de dorința de a spune cît mai multe, de a cuprinde mai larg tema, face ca, pe un lung parcurs din partea a doua a cărții, povestea de dragoste să se estompeze, să pară absentă din conștiința povestitorului.

Imaginea generală pe care o oferă Remus Luca despre activitatea unui revoluționar dă impresie de adevăr moral și de exactitate a faptelor. Există și amănunte distonante. Pare ciudat ca un ilegalist cu experiență, cel care-i transmite lui Vidrăsan legăturile la intrarea în ilegalitate, să apară într-un cartier muncitoresc îmbrăcat cu eleganță ostentativă. Pentru a trece neobservat ? Nu se înțelege nici cum au reușit gazdele conspirative ale lui Vidrăsan s-o cheme pe soția acestuia, de vreme ce regulile conspirației nu le îngăduiau să cunoască numele musafirului lor.

Supără uneori abuzurile de calificative și explicațiile stăruitoare. În genere, noul roman al lui Remus Luca mărturisește siguranță în notație și maturitate stilistică. Chiar influențe vădite se integrează fără stridențe. Astfel e sunetul sadovenian din descrierea tăierii copacilor ori momentul final, cînd Vidrăsan

află de moartea băieţilor săi — moment ce aminteşte nu numai prin situaţie de *Soarta unui om*.

Pe alocuri, însă, stăruinţa explicativă diluează observaţia şi sterilizează emoţia. Solidaritatea lui Vidrăsan cu oamenii pentru care luptă are o intensitate aproape fiziologică. «Îl mistuia ca o febră această stare a lor... Era o suferinţă difuză a întregii sale fiinţe, ca o pîclă fierbinte şi grea pe creier.» E destul. Romancierul urmează însă : «acesta era el, şi nu putea să simtă altfel. Erau condiţiile personalităţii sale, din care nu se putea desprinde nici dacă ar fi vrut-o...» Comentariul se prelungeşte pe un întreg alineat.

Aceste inegalităţi se fac simţite, dar nu pot anula un fapt esenţial : pentru drumul lui Remus Luca, de la povestitorul cu umor, dar pe alocuri prea sfătos din *Ana Nucului, Poveste de dragoste* înseamnă maturizarea romancierului.

CASA ŞI CRITICII EI

Reacţia criticii noastre faţă de *Casa* lui Vasile Rebreanu a avut, în general, o promptitudine îmbucurătoare. Divergenţe s-au produs, şi asupra cîtorva dintre ele se vor opri rîndurile ce urmează. Dar nu s-a întîmplat cu *Casa* un lucru, la prima vedere surprinzător, înregistrat în cîteva discuţii din ultimii ani : transformarea diversităţii şi nuanţei în opoziţie alb-negru, alternarea entuziasmului cu refuzul.

Mai toate cronicile, care s-au ocupat de primul roman al lui Vasile Rebreanu, pornesc de la constatarea progresului pe care-l aduce volumul acesta în raport cu culegerea de nuvele apărută în 1959. E faptul spre care tind discuţiile. Avem de-a face cu un romancier, care n-are nevoie de cîrja îmbărbătărilor stînjenite cu mulţi «deci» şi «dacă».

Casa are de la primele pagini densitate şi mişcare epică. Un critic a afirmat o dată că recunoaşte pe un

scriitor adevărat după felul cum îşi începe cartea, după siguranţa cu care pătrunde în naraţiune. Paradoxul e forţat, pentru că reduce arta romancierului la tehnică narativă şi ignorează scrieri ilustre ce «demarează» greu — între ele şi mai multe romane balzaciene. Dar e remarcabilă siguranţa cu care Vasile Rebreanu ne introduce în casa lui Iroftei, în atmosfera ei rece şi stagnantă — «stăteau aşa, aşteptînd parcă să treacă timpul, cum făceau de obicei, în dimineţile de iarnă». De-a lungul povestirii, personajele se ivesc şi se mişcă la fel de firesc, şi scriitorul pare a şti despre ele mai mult decît ne spune. E binecunoscută şi situaţia inversă, cărţile în care autorii lor încearcă să umple cu vorbe golul personajelor. Siguranţa cu care personajele sînt făcute să se mişte şi să vorbească se exercită la diferite grade. Prozatorul ştie să noteze un gest sau o zbatere în zonele mai puţin luminate ale conştiinţei. Isaia Ioţa îl bate pe Tică pentru că a fugit de la muncă, şi se desluşeşte în înverşunarea lui izbucnirea nemulţumirii adunate şi nemărturisite. Imediat apoi, el constată cu spaimă că s-a comportat ca un om din casa Iroftei. Capacitatea de a urmări unitatea în mişcare a reacţiilor omeneşti contribuie la soliditatea şi la autenticitatea conflictului social, a acelei replici la *Ion* de care s-a vorbit. În împrejurările actuale, pe fondul satului colectivizat, încercarea ţăranului sărac Isaia Ioţa de a intra în casa chiaburului Iroftei nu poate decît eşua.

Însuşirea de constructor de personaje — însuşire care se întîlneşte la figurile secundare şi le dă relieful remarcat în cronici — face inadecvate cîteva din observaţiile comentatorilor. Vasile Rebreanu a fost elogiat pentru arta portretistică. De vină e anecdotismul uneori abuziv. Dar, în general, scriitorul nu se opreşte să-şi prezinte personajele. Ion Oarcăsu, dornic să apere puterea de viaţă a unui personaj cum este activistul Dura, afirmă într-un articol din *Tribuna* că «eroul suplineşte, am spune, deşi nu totdeauna reuşit, participarea sa directă, amplă, la viaţa gospodăriei colective, printr-o reflectare adîncă asupra faptelor la care ia parte». E o modalitate posibilă, dar istoric

ar fi bizară. Niels Lyhne al lui Jacobsen poate înlocui acțiunea prin visare sau reflexivitate. Lucrul e posibil pentru un inadaptat de la 1880, ar fi însă un procedeu de neconceput pentru făurirea unui activist de partid, angajat în acțiunea grea de consolidare a gospodăriei colective. Procedeul e în dezacord și cu mijloacele lui Vasile Rebreanu, care nu disociază «creația» de «analiză». De altfel, rezerva implicată în textul lui I. Oarcăsu — «deși nu totdeauna fericit» — pune în discuție eficacitatea procedeului în cazul de față.

Motive asemănătoare infirmă, cred, observațiile din cronicile lui Paul Georgescu, Matei Călinescu și N. Manolescu, cu privire la neclaritatea și ezitarea în plăsmuirea lui Isaia sau a lui Patie, președintele gospodăriei. S-a cerut aici personajelor o precizare de poziție, o unitate pe care ele nu o pot avea. Cu date deosebite pentru fiecare, amîndoi eroii se află într-un stadiu de trecere și în conflict intern. Isaia nu este de la început — pe deplin — adversarul social al familiei în care a intrat. Mîndria de a fi stăpîn de pămînturi își mai spune cuvîntul și îl împinge la atitudini ostile față de gospodărie. Apoi intră în cumpănă, treptat, relațiile cu tatăl său, colectivistul, cu prietenul său Draja. Iar pînă la urmă ostilitatea crescîndă, față de felul de viață al Irofteilor, provoacă ruptura. Relațiile oscilante, contradictorii, sînt explicabile și pentru Patie, care a alunecat de la atitudinea de stăpîn al gospodăriei, gata să folosească slugi, la hoție. Dar Patie nu-și mărturisește încă degringolada. Un amănunt criticat într-o cronică drept dovadă de inconsecvență mi se pare, dimpotrivă, revelator pentru personaj. Patie se mînie cînd Mitușa Bumbului se declară, deschis, dușman. Pentru el, afacerile cu porcii schimbați sau lemnele substituite înseamnă altceva, mult mai benign. Observații critice asemănătoare s-au făcut și cu privire la Iroftei. Paul Georgescu a subliniat însă, pe bună dreptate, noutatea acestei figuri de chiabur în proza noastră.

Că există imperfecții de construcție — observate și de I. Oarcăsu — mi se pare incontestabil. Cînd nu

se omite esențialul, e foarte necesar pentru un prim roman ca ele să fie analizate. Organizarea ideilor artistice e pe alocuri deficitară. Acest prim volum, axat pe conflictul lui Isaia Iroftei cu «casa» în care nu poate trăi, tinde să lege viața familiei Iroftei de aceea a gospodăriei, dar legătura nu se înfăptuiește cu siguranța cu care curge în genere narațiunea. În înfățișarea gospodăriei colective, scriitorul pare a alterna, tratează uneori acest aspect de viață ca o completare necesară a conflictului principal, alteori ca un simplu fond contrastant. Există scene din viața gospodăriei, care au forță și autenticitate — astfel convorbirea dintre Dura și Ostrița —, dar ansamblul nu se leagă în aceeași măsură cu faptele care construiesc conflictul, cu eliberarea lui Isaia. Să nu uităm, totuși, că e vorba de un prim volum și că aprecierea globală nu poate fi încă dată. Ceea ce astăzi pare fărîmițat ar putea pregăti un tot.

Cît timp nu mărunțesc impresia, sînt la fel de utile romancierului și cititorului alte observații făcute cu privire la lungimile existente sau la stăruința cu care revine un simbol, de altminteri eficace — frigul ce se degajă din casa Iroftei. Mai trebuie menționat ceva în legătură cu influențele.

Ion Lungu a condamnat cîteva apropieri, pe care le socotește forțate, în special cele referitoare la *Ion*, la «glasul pămîntului» sau «al iubirii», sau la o trăsătură «morometiană» a lui Isaia. Se simte în articolul *Disocieri necesare* (*Tribuna*, nr. 35/1962) tendința de a apăra originalitatea scriitorului. După cîte știu, această originalitate n-a fost însă pusă în discuție. Dacă articolele critice s-ar fi mărginit să identifice romanul cu o listă de surse, reacția iritată ar fi fost pe deplin justificată. Este însă interesant cum pornind — polemic sau prin înrîurire directă — de la scrieri anterioare, romancierul le integrează într-o viziune care-i aparține.

Ion Lungu are dreptate. Diferența de situații istorice dintre personajul clasicului Rebreanu și cel al omonimului său contemporan se răsfrînge asupra tipurilor, și separarea totală între tipul social și cel li-

terar ar fi eronată. Dar replica la *Ion,* din unghiul zilelor noastre, apare intenţionată. O confirmă situaţia personajului, oscilarea între avere şi dragoste, fie că le denumim sau nu «glasul pămîntului» şi «glasul iubirii». Fiind scriitor adevărat, Vasile Rebreanu n-a adoptat tehnica mulajului sau a culorilor complimentare. Diferenţele istorice şi tipologice se impun fără a anula punctul de pornire.

Sînt fireşti şi alte ecouri, pentru că foarte rar prozatorii se ivesc cu zale şi cască, impermeabili la influenţe. Cele din Şolohov se fac simţite în ataşamentul lui Draja pentru caii săi, ori în scena scăldatului. Vasile Rebreanu e mult mai departe de Marin Preda decît Mazilu sau Ţic, de exemplu. Dar *Moromeţii* au avut o explicabilă forţă de iradiaţie. Reamintesc de romanul lui Preda şi detaliile pe care Paul Georgescu şi N. Manolescu le-au numit reacţii moromeţiene — echivocul umoristic al atitudinii lui Isaia în familia Iroftei, sau izbucnirile lui împotriva mentalităţii hrăpăreţe —, ci şi modalităţi, rare ce-i drept, de caracterizare. Astfel e modul cum prozatorul analizează implicaţiile unei fraze la prima vedere anodină: «Cînd cineva îl saluta, zicîndu-i bună ziua sau bună seara, el răspundea îndeosebi cînd era bine dispus: Vizavi, vroind să însemne la fel, şi eu te salut exact cum mă saluţi tu, îţi arăt stimă egală cu a ta.»

Problema e a greutăţii specifice şi a puterii de integrare. Ecourile răzleţe se topesc în acest roman de început, care — în ciuda unor lungimi sau şovăieli — plăsmuieşte oameni şi transmite prin ei semnificaţii despre transformările sociale din timpul nostru.

POEZIE ŞI SATIRĂ

Într-o discuţie despre poezie, pornită de *Contemporanul* în vara lui 1961, mai toate intervenţiile au remarcat cu dreptate adîncirea ideii de «ocazional». Vera Călin s-a ocupat de unghiul politic prin care e exprimată lirica erotică de calitate, urmare a unor rezonanţe mai profunde. E, de fapt, o modalitate de traducere estetică a spiritului de partid. Nu dispar graniţele tematice; menţinerea la colocviul amoros n-ar fi suficientă pentru a marca atitudinea poetului. Ne interesează în cel mai înalt grad o poezie cu obiect direct politic. Dar sfărîmarea monadelor erotice, viziunea filozofică şi politică prin care se reflectă orice temă — nu cu lipituri stîngace, ci ca urmare a participării totale, unitare, sînt semne de maturitate.

Tocmai de aceea surprinde neglijarea satirei. Nu mă refer la sensul foarte larg de dezvăluire critică sau de imprecaţie mînioasă. Sînt tipuri de poezie care au continuat să se dezvolte în aceşti ani. E vorba de satira care foloseşte comicul, modalitate literară ce nu mai are nevoie de pledoarii. În discuţia despre *Siciliana* s-au reînnoit teoretizările şi s-a făcut elogiul

satirei. Interlocutorii au avut adesea aerul excedat al oamenilor care repetă adevăruri unanim admise. Se reamintesc des şi tradiţiile satirice ale poeziei noastre. Totuşi, după o perioadă care a cunoscut învierea fabulei şi a rondelului, tratate cu notabilă plasticitate în ultimul deceniu, poeţii noştri au fost puţin preocupaţi de comic. Pentru anii de după 1960, afirmaţia se cuvine corectată. Marcel Breslaşu a publicat *Alte nişte fabule,* iar Geo Dumitrescu a revenit la o formulă poetică de discretă comunicare lirică, sprijinită adeseori de ironie — formulă ce trebuie discutată mai amănunţit. Afirmaţia rămîne însă valabilă pentru poeţii care şi-au verificat aptitudinile. Pentru Nina Cassian, care îşi mărgineşte umorul la *Elefănţelul curios,* de altfel foarte amuzant, pentru Cicerone Theodorescu. Printre numeroşii poeţi tineri, afirmaţi în ultimii ani, tonul comic e o raritate. Există separaţie între poezia propriu-zisă, şi versificările umoristice din paginile sau revistele de specialitate. S-ar părea că, după ce şi-au îngăduit zile de vacanţă în regiunile comicului, poeţii revin cu gravitate la masa lor de lucru. Doar Tudor Măinescu, credincios unei vechi vocaţii, serveşte în continuare epigrama, dar mai mult cu prilejuri festive, în paginile umoristice pe care revistele literare le publică la fiecare început de an.

Am vorbit de fabulă, rondel sau epigramă. Domeniul satirei nu poate fi însă restrîns la cîteva specii sau la cîteva forme fixe. În poezia noastră lirică — din cauze deosebite, mai puţin în epică — se observă tendinţe de a se renunţa la speciile cu teritoriu bine îngrădit, separate ca în vechea teorie a genurilor după sentimentul dominant. Evoluţia liricii cere specii mai suple, în stare să răspundă din unghiuri şi cu modalităţi cît mai diverse unei realităţi sociale cu complexitate sporită. Separaţia între entuziasmul odei ori gravitatea reflexivă a meditaţiei nu mai e de conceput. Nu mai despărţim nici gravul şi solemnul de comic, cum o făcea clasicismul. Caracteristice pentru poezia nouă sînt tocmai alternările de tonuri şi mijloace. În această dialectică a poeziei, modalitatea comică e prea

puţin reprezentată. Trebuie repetat că e vorba de comic, şi nu de sarcasm sau imprecaţie.

Acum un secol, Grigore Alexandrescu — ale cărui merite de înnoitor în poezie nu sînt preţuite suficient — folosea pentru satira politică raţionamentul absurd, cu o iscusinţă surprinzătoare faţă de puţina experienţă a poeziei anterioare. Demagogul lui concepe aritmetic fericirea generală. Ea se compune din suma fericirilor individuale. Deci orice spor individual de fericire sau de bogăţie e un act patriotic. Cumpărîndu-şi o moşioară, el a îmbogăţit statul.

De la Alexandrescu, poezia noastră a cunoscut conversaţia graţioasă a lui A. Mirea şi verva lui Topîrceanu, urmaşul celor doi poeţi sudaţi într-unul. A cunoscut, cu Arghezi, umorul obiectelor şi al fiinţelor minuscule. Prin poezia universală, a iradiat satira grotescă a lui Maiakovski, umorul absurd al lui Christian Morgenstern, fantezia verbală a lui Jaques Prévert.

Am citat trei nume din multe posibile. La cei trei poeţi, comicul are funcţii şi orientări foarte diferite şi e nevoie de cîteva precizări.

Nici în satiră şi nici altundeva, calchierea n-are şanse, chiar cînd e vorba de poeţi apropiaţi ideologic şi estetic. Influenţa lesne de detectat a lui Maiakovski şi-a arătat eficacitatea, în măsura în care cei influenţaţi au ştiut să se ferească de pastişe. Acelaşi lucru despre verva cu care Topîrceanu comentează peisajul, faptul cotidian sau tipurile sociale. O poetă cu mijloacele Mariei Banuş, care şi-a dovedit afinităţi satirice, a eşuat atunci cînd a «topîrcenizat».

Cu atît mai absurdă ar fi calchierea lui Lewis Caroll, Morgenstern sau Prévert, la care — în măsură covîrşitoare la primii, în cazul lui Prévert, parţială — comicul funcţionează gratuit, surpriza absurdă sau asociaţia verbală sînt valorificate în sine.

Reţetarul comic e imposibil ca orice alt reţetar. Orientarea realistă sau nu, satirică sau gratuită, obiectul satirei, poziţia de pe care e făcută sînt probleme care intervin imediat. Dar dacă nimeni nu împrumută fără risc procedeul gata făcut, modelul de fantezie în-

drăzneață și de truculență, oferit de marii creatori de comic, poate fi fertil. În poezia lui Breslașu se observă urme ale influenței lui Kästner sau Morgenstern. Alta este însă viziunea despre lume, alta structura poeziei lui Breslașu, ideația rapidă, pasiunea uneori excesivă pentru nuanța verbală : «Într-un cerc restrîns / — mersese cu restrînsul / că-l restrînsese numai la dînsul», scrie Breslașu în fabula lui *Poetul.* Operația absurdă, echivalentă cu raționamentul absurd, pecetluiește de astă dată izolarea individualistă : «Cobor în Mine / ca alții în mine, / dibui minereul / răvășindu-mi Eul». Jocul de cuvinte, adeseori parazitar în literatura satirică, se integrează aici într-o comparație comic disproporționată — poetul înfundat în întortocheatele galerii ale eului cu majusculă.

Dacă vom căuta exemple de reușită comică la Nina Cassian sau la Cicerone Theodorescu, ne vom întoarce la leul adult și prea puțin flămînd, la *Cancerul lumii* sau la cocoșii de tablă, care se învîrtesc ușor în bătaia vîntului. Sînt scrieri de acum zece sau doisprezece ani. Sîntem îndreptățiți, împreună cu toți cititorii, să cerem poeților, și nu numai celor trei-patru nume de primă notorietate în acest domeniu, să se reîntoarcă din cînd în cînd la teritoriul neglijat. «Arma comicului» e poate un termen banalizat. Ideea nu.

O altă modalitate a comicului, parodia, poate fi și direct politică, dar, în genere, include o atitudine estetică.

Parodia este un gen oropsit. Ierarhia adesea combătută, dar persistentă, împărțirea pe genuri majore și minore i se aplică mai des. Activitatea unui om care își pierde vremea strîmbîndu-se după alții e socotită cu totul neserioasă. Dar e și soiul de literatură care stîrnește cele mai multe supărări. E curios că genul de plastică cu care parodia e rudă bună irită mai puțin. Ca și parodia, caricatura stilizează trăsăturile, reține pe cele izbitoare și le accentuează, le înlătură pe celelalte, fără a se teme că va fi acuzată de schematism. Totuși, un poet sau un romancier acceptă să fie desenat aproape monstruos — macrocefal sau, dimpotrivă, cu un cap minuscul în vîrful unui par. Chiar dacă astfel de portrete nu încîntă, ele nu provoacă nemulțumirile zgomotoase, pe care le trezesc parodiile, deși acestea contorsionează mult mai puțin trăsăturile de stil.

O explicație a acestei sensibilități o poate constitui și cantitatea de producții denotînd opacitate, care au proliferat în trecut în publicațiile umoristice de mîna a doua.

Fie din cauza aparentei compromiteri a genului, fie din dorința foarte politicoasă de a nu supăra, fie din neînțelegerea virtualității critice, parodia contemporană e mai slab reprezentată la noi decît alte producții satirice. Dacă rămînem la poezie, paginile recente sînt lesne de enumerat. În adolescență, pe băncile școlii de literatură, Nicolae Labiș s-a amuzat să caricheze o fază foarte netipică din scrisul lui Baconski, într-o *Baladă a lăptarilor.* Tita Chiper a scris și ea cîteva parodii izbutite. De asemenea, Șt. Cazimir. Acum cîțiva ani, în cîteva numere din *Viața romînească,* semna Constantin Adam — probabil un pseudonim — care, cu o vervă proaspătă, îl evoca pe poetul dublu A. Mirea. Izbutite, cu vervă și intuiție critică, sînt parodiile publicate de Marin Sorescu și adunate în volumul intitulat cu haz *Singur printre poeți.*

E încă puțin, în raport cu ansamblul poeziei noastre contemporane și cu tradițiile existente. Parodia nu poate ocupa un loc principal, nici concura cu genurile poetice de mare răspîndire. Dar marii scriitori ai trecutului nu s-au sfiit s-o cultive. Într-un studiu publicat acum cîțiva ani în *Steaua,* Șt. Cazimir schița un istoric al genului și începea cu parodia homerică *Batracomiomachia.* E necesară, însă, o disociere. Stilul parodic, caricatura stilistică au o sferă mai largă decît parodia cu intenții critice. Epopeea eroicomică aplică stilul grandios la obiectele umile, pentru a obține efecte comice — și nu pentru a face caricatura unei anumite opere. În secolul al XVII-lea, burlescul a procedat invers, a caricaturizat opere majore schim-

bîndu-le tonul şi traducîndu-le pe planul cotidianului, uneori cu exces de trivialităţi, care l-au exasperat pe Boileau. Scarron a scris un *Virgiliu travestit*. Domeniul parodicului e şi mai vast în literatură. Un procedeu modern, cum e «stilul indirect liber», naraţiunea făcută în limbajul unui personaj, cu particularităţile lui lexicale şi sintactice, are la bază imitarea acestui personaj de către narator, deci o atitudine parodică. Şi mai departe de parodia critică este tipul pe care Şt. Cazimir l-a denumit «parodie prin prin substituţie», în care legătura cu punctul de pornire e doar aparentă, acesta servind drept pretext pentru alte obiective comice, eventual satirice. Cînd Topîrceanu îşi intitulează o bucată scrisă în terţine *Infernul*, e evident că n-are de gînd să-l parodieze pe Dante, deşi începutul reproduce situaţia din *Divina comedie* şi Dante îl călăuzeşte pe Topîrceanu, aşa cum odinioară a fost şi el călăuzit de Virgiliu. Aluziile contemporane, care populează versurile lui Topîrceanu, îşi arată curînd adevăratul obiect, ceea ce le diferenţiază de restul «parodiilor originale».

Parodia — ca atitudine critică — nu e proprie doar literaturii. Mozart şi Ravel au practicat-o în muzică. O întîlnim destul de frecvent în film. Cîteva bune comedii cinematografice au fost parodii ale aventurilor cu *cow-boys*, ori ale filmelor cu gangsteri.

Parodia literară propriu-zisă există într-adevăr în pasaje din Aristofan, dar devine frecventă o dată cu apariţia criticii moderne, în secolele XVII şi XVIII, ca o modalitate specială de apreciere critică. Istoricul propus de Şt. Cazimir s-ar putea lărgi. Astfel, din literatura franceză merită mai multă atenţie foarte spiritualele cicluri *À la manière de...* ale lui Reboux şi Muller, modele ale genului. Nu putem decît consemna interesul marilor scriitori — în literatura universală şi în literatura noastră — pentru genul minor. Hasdeu, Macedonski şi mai ales Caragiale, Anghel şi Iosif în ipostaza A. Mirea, Topîrceanu ar ilustra o eventuală antologie a parodiei la noi.

Aceste exemple felurite îi oferă parodistului contemporan un larg registru de posibilităţi, pe care el le

mai poate încă îmbogăţi. Parodia nu poate avea însă ambiţia de a face critică completă. E unul dintre adevărurile evidente care se cuvine să fie reamintit, căci iritaţia modelelor porneşte şi de la o neînţelegere. Tita Chiper a scris acum cîţiva ani o poezie în maniera Veronicăi Porumbacu, în care un copil ce azvîrlea cu piatra era văzut prin vremi devenit trăgător de elită. Parodista nu reducea — evident — poezia Veronicăi Porumbacu la astfel de procedee, ci se mulţumea să semnaleze spiritual tendinţa, prezentă pe atunci la poetă de a încărca un fapt mărunt cu semnificaţii larg prevestitoare. Observaţia nu mai e valabilă pentru *Generaţia mea*, pentru *Lirice* ori ***Tot şi parte***. Parodia a fost totuşi reuşită — critic reuşită. Acelaşi lucru pentru condica de sugestii a lui Constantin Adam. Nici parodia lui Constantin Adam după Breslaşu nu se gîndea să aprecieze în ansamblul ei o poezie ironică şi nuanţată, atunci cînd zeflemisea excesul verbal şi meandrele ce se ivesc uneori în verva lui Breslaşu. Faptul că uneori poeţii vizaţi confundă parodia cu monografia, şi se simt minimalizaţi, nu trebuie să înşele. Faţă de critica propriu-zisă, parodia îşi are superioritatea şi inferioritatea ei. Fiind critică prin dublarea caricaturală a imaginii — cochetăria cu muza altuia, de care vorbea Topîrceanu —, pretinde puteri literare şi are şi eficacitatea literaturii, comunică nu pe drumul mai arid al analizei şi demonstraţiei, ci direct, cu eficacitatea rîsului. În acelaşi timp, nu-şi poate propune să spună cît şi critica, are, fireşte, capacitate mult mai redusă de investigaţie.

Spune, totuşi, mai multe decît s-ar părea la prima vedere. Diagnostichează particularităţile de stil în ambele sensuri, în cel mai restrîns, de stil al limbii, ca şi în cel de folosire personală a mijloacelor de expresie. Ar fi un exerciţiu util să comparăm un pasaj critic cu consistenţă cu cele sesizate într-o parodie despre acelaşi autor. Parodiile izbutite după Bolintineanu — ale lui Caragiale, ale lui Topîrceanu — au relevat stilul diminutival, preferinţa pentru diminutivul floral. Maliţios, Topîrceanu a transformat «garofiţa»

în «zambilică». Dar au remarcat și particularități care nu se mai reduc la domeniul limbii. În a sa *Istorie a literaturii române de la origini și pînă în prezent*, G. Călinescu observă stereotipia banchetului, care în multe legende istorice ale lui Bolintineanu ocupă cele mai multe versuri, acțiunea propriu-zisă rămînînd înghesuită în final. Procedeul e surprins și de Caragiale, și de Topîrceanu. La ultimul, caricatura acestei precipitări a faptelor e dusă senin spre absurd: «Iar Mihai Viteazul, după două ceasuri, / Nalță-o mănăstire și trei parastasuri».

Exemplul lasă să se vadă că parodia reușește mai mult decît să indice particularitatea de stil: surprinde modul cum stilul se transformă în manieră. Semnalînd primejdii în folosirea lexicului, a tropilor, a compoziției, parodia făcută cu acuratețä critică poate fi pentru scriitori un clopoțel de alarmă, care să-i împiedice să ațipească stilistic.

Stilul e structură de particularități formale, deci inseparabil de conținut. Cînd merge mai adînc, parodia nu se limitează la diagnosticarea unei predilecții pentru anumiți termeni, pentru anumite forme de topică, sau pentru cutare procedeu. Ea pătrunde tot mai adînc în lumea personajelor și în atmosfera specifică unui scriitor, se apropie de temele preferate și de modul de a le aprecia și pune în relație. Pătrunde, deci, spre conținutul ideologic. Să repetăm că nu poate merge atît de departe ca analiza critică propriu-zisă și că nici o parodie după Sadoveanu n-ar putea redescoperi considerațiile lui Ibrăileanu. Dar parodia de calitate critică se deosebește de simpla mimare ori grimasă, pentru că nu rămîne la reproducerea superficială a unui procedeu. Proust, Reboux și Muller au folosit același mijloc parodic. Au grupat mai mulți scriitori în jurul unui pretext anecdotic, pentru a scoate la iveală diferențele specifice. În *Afacerea Lemoine*, Proust pornește de la un fapt divers, comentat de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, Goncourt, Faguet, Renan și Saint-Simon. Reboux și Muller împrumută subiectul unei nuvele de Maupassant, și-l atribuie, parte cu parte, lui Dickens, fraților Goncourt, lui Zola și lui Daudet. În amîndouă cazurile, parodia depășește constatarea de detaliu. În parodia lui Reboux și Muller, balul e descris de frații Goncourt în caracteristicul lor «stil nervos», ca o simfonie de senzații. La Zola, existența celor două personaje se scurge sumbru, cu implicații de critică socială. Familiar și volubil, Daudet rezolvă fericit eroarea personajului.

Procedee speciale permit parodistului să depășească domeniul stilului. Capitolul din *Parodii originale*, consacrat lui Cincinat Pavelescu, nu-și propune să imite maniera epigramistului, ci ironizează focul de paie, duelul epigramatic prelungit și inutil. În afară de Nigrim, victima obișnuită a lui Pavelescu, intervine și «un anonim din Buzău».

În măsura în care își sporește ambițiile critice, parodia se apropie, deci, de satira moravurilor literare și de particularitățile concepției. Genul jucăuș nu dobîndește robă și gravitate magistrală. Dar nefiind redusă la tehnica artistică, parodia e silită să respecte, în domeniul și cu limbajul ei propriu, cerințele principale ale criticii. Cerem parodiei contemporane spirit de partid și obiectivitate, însușiri care, cînd sînt înțelese în profunzime, nu se contrazic, ci se armonizează.

Îi cerem să știe ce combate și ce apără, să promoveze o estetică demnă de apărat. Caragiale a zeflemisit dintr-o optică realistă poemele «instrumentaliste» și «coloriste». Între articole, între *Cercetare critică asupra teatrului românesc* și *Cîteva păreri*, și versurile din *Moftul român* există continuitate. Lupta lui Topîrceanu împotriva modernismului s-a desfășurat și ea pe amîndouă planurile.

Astfel, se poate reproșa traducerilor foarte izbutite din Villon, făcute de Romulus Vulpescu, abuzul de arhaisme și dificultățile de lectură pe care le creează. Într-o parodie, Marin Sorescu adaugă la o traducere un glosar complicat. E un mijloc eficace de a reaminti tălmăcitorului condiția importantă a accesibilității.

Obiectivitatea e o condiţie tot atît de necesară. Preferinţele artistice sînt fireşti. Dar transformarea parodiei într-un mijloc de răfuială individuală sau de grup, echivalent pseudoartistic al notei-înţepătură, i-ar împinge eficacitatea critică de la plus la minus.

Cu aceste precizări, care erau, de altfel, implicate în însăşi ideea poeziei satirice cu funcţie critică, invitaţia la parodie rămîne deschisă.

Se iveşte întrebarea : în ce măsură parodia în versuri e poezie, şi nu critică versificată. Întrebarea are un iz scolastic. În plastică ar fi greu să punem în discuţie apartenenţa caricaturii la artele plastice, înrudirea ei cu grafica grotescă, ilustru reprezentată de Dürer, Goya, Hogarth. În literatură, însă, faptul că parodia traduce în imagini observaţii critice poate stîrni confuzii.

În prefaţa la *Migdale amare*, Topîrceanu dialoghează cu muza şi afirmă originalitatea cochetărilor lui cu muzele altora. Titlul de «parodii originale» e justificat. Imitarea ironic şarjată a stilului altuia e tot atît de departe de calchiere, cît e caricatura de fotografie. Iar accentul individual, care naşte poezia, se înfăptuieşte în parodie prin verva aluzivă, prin neprevăzutul asociaţiilor, prin fantezie. E o posibilitate care se transformă în realitate la Topîrceanu şi la alţi clasici ai genului.

ELAN ŞI IRONIE

Volumul lui Geo Dumitrescu *Aventuri lirice* a fost întîmpinat de critică cu comentarii numeroase şi, în general, interesante. Reacţia criticii e un indiciu. Vorbeşte de noutatea *Aventurilor lirice* şi de densitatea poetică, în stare să stimuleze nu calificări stereotipe, ci investigaţii mai adîncite.

În afară de semnalarea bucuroasă a reapariţiei unuia dintre poeţii originali din generaţia care a avut douăzeci de ani prin 1940, revenirile ar putea părea inutile.

Dar substanţa poetică a volumului permite unghiuri de cercetare mai diverse. În special modalitatea ironică — trăsătura principală a poeziei lui Geo Dumitrescu şi de care au vorbit toţi cronicarii — propune o formulă originală. Printre poeţii cu personalitate marcată, care practică întrepătrunderea dintre liric şi comic, Geo Dumitrescu se distinge net de scînteierea nuanţei şi verbului, caracteristică lui Breslaşu, şi de incisivitatea lui Cicerone Theodorescu. Cititorul descoperă, în notele comice din *Aventurile lirice*, mai mult decît un procedeu. Sînt trăsături de stil, în sensul cel mai larg al termenului, în sensul în care stilul tinde să se suprapună cu individualitatea poetică.

Mai toate cronicile au făcut referirea firească la *Libertatea de a trage cu pușca*, culegerea din 1946 (G. Dimisianu reamintește și de placheta anterioară, semnată Felix Anadam). Confruntarea între cele două autoportrete lirice, desenate la aproape douăzeci de ani interval, e necesară. Cele două chipuri păstrează cîteva linii — inteligența, luciditatea. Se deosebesc nu numai prin împlinirea maturității, ci prin transformările din realitate, care solicită alte răspunsuri.

Prin 1941—1942, poetul de douăzeci de ani sfîșia lucid, în asalturi sistematice ale inteligenței, pătura îmbîcsită, așternută peste tot de mentalitatea și de grandilocvența fascistă. Scepticismul lui era, în cel mai propriu sens, cartezian, de metodă. «Certitudinile» pe care arta și presa oficială se străduiau să le țintuiască în creiere erau obiect de sarcasm, deveneau «hambare de certitudini». Ca o artă poetică în răspăr, fusese plasat la sfîrșitul volumului un poem *Pentru certitudini*: «De mic copil, înainte de a face ceva mai bun, / înainte de a învăța să merg pe picioare / cred că am început prin a căuta certitudini, certitudini... / Obiceiul ăsta mi-a rămas și acum, cînd m-am făcut băiat mare... / Sînt aproape douăzeci de veacuri de cînd caut, / de cînd caut, împreună cu amicii mei, mereu. / Dar pînă astăzi eu n-am găsit nici o certitudine, — / în afară de cele patru picioare ale patului meu.» Explicabile pentru această etapă, dar mai puțin semnificative pentru dezvoltarea viitoare, erau și nostalgiile livrești, care botezau *Violaine* ciclul de versuri de dragoste.

Maturitatea a corectat tonul de frondă stăruitoare, iar transformările din viață au schimbat modalitatea lirică. Cu respirația ei egală, poezia actuală a lui Geo Dumitrescu e, în primul rînd, afirmație patetică, atunci cînd vorbește de *Creierul uzinei*, de *Macarale la marginea orașului*. E poezia transformărilor uimitoare și a posibilităților nețărmurite. Cu remarcabilă putere de a sesiza liric peisajul uman, mișcarea — e totuși dominant meditativă. Cronicile recente — mai ales aceea a lui Ion Oarcăsu — au analizat amănunțit mijloacele

prin care această meditație capătă prospețime materială, siguranță și îndrăzneală imagistică. Se oferă multe citate posibile. Menționez doar unul, din *Intrare în atelier*, arta poetică cu care se deschide volumul: «Și ieșind de sub ciuperca de fetru / a singurătății, / mă-ntorc printre oameni, pătrunzînd / ca într-o pădure adîncă, răcoroasă, / care-mi restituie / temperatura firească a vieții...»

Puține poezii și-au mărturisit mai deschis filiația, păstrîndu-și o atît de certă originalitate. Cîntecele acestea vaste, cu flux liric continuu, purced de la monologul liric al lui Whitman, iar hiperbolele largi, cu structură uneori barocă, sînt maiakovskiene, influență afirmată, de altfel, într-unul din poeme și care se face mai intens simțită în versuri ca acelea din *Problema spinoasă a nopților*. Se percepe în această referire, pe care o face poetul, conștiința propriei originalități. Numai cei care împrumută stîngaci ezită să-și recunoască dascălii. Tocmai aici mi se pare că acționează mijloacele comicului în poezia lui Geo Dumitrescu, ca unul dintre catalizatorii care permit sudura unor trăsături foarte diverse.

G. Dimisianu a vorbit de jovialitate. Geo Dumitrescu are vocația comicului. Umorul se ivește uneori la el din contrastul între tonul solemn și dimensiunile minuscule ale detaliului relevat. În cartierele de la marginea orașului, pe care le transformă macaralele construcției socialiste, «retragerea rațelor e în mod riguros / ultimul eveniment din viața zilnică a străzii, / după care / nimic nu mai poate împiedica noaptea / / să pună stăpînire, pas cu pas, / pe cartier...» Totuși, discret și reținut, meditînd uneori dramatic cum o face în *Cîinele de lîngă pod*, admirabilă parabolă-solilocviu, versul lui Geo Dumitrescu nu s-ar putea caracteriza prin jovialitate.

Accentele comice se exercită polemic în versurile satirice — *Fugarul*, *Treptele iertării*. Atunci tonul devine sarcastic. De asemenea, arta poetică apărată în poemul de început e și ea polemică. Poezia-abur, propusă de «amicul meu cu suflet de cristal», e asociată cu «cratere stinse», cu «paharul cu ceai de ro-

maniță», cu «retorte cu grele fierturi corosive». Ni se propune «călimara cu grăunțe de pămînt, de bulgări» : «Acum, cînd vă las în palmă, acest ciorchine albastru de pămînt...»

Cele mai multe trăsături comice se exercită în volum asupra actului poetic, îl feresc, în genere, de gongorism, de artificiul vid. Regăsim — matură — luciditatea și inteligența critică a poetului din 1946. Dar elanul și ironia nu se mai stînjenesc reciproc. Reușita constă în armonizarea celor două laturi. A remarcat-o I. Oarcăsu, chiar dacă caracterizarea de «structură clasică» ar putea fi discutată.

Riscul unei poezii de tip whitmanian este dilatarea, prelungirea dincolo de obiect. *Aventuri lirice* nu evită peste tot acest risc, și lucrul a fost semnalat pentru *Creierul uzinei* sau pentru *Obrazul rumen al amintirii.* Instrumentul eficace al poetului e corectivul comic. Fără a usca lirismul, luciditatea e prezentă prin cîte o nuanță comică, care are binefăcător efect antiretoric.

Elanul nu e minimalizat, ci doar controlat, atunci cînd elogiul gîndirii umane, tradus în metaforele zborului, e întrerupt de o formulă epistolară naivă : «Mașina / pe care mi-au pregătit-o mințile voastre ascuțite, / mîinile voastre dibace, / zboară desăvîrșit :/ aflați despre mine că sînt bine, sănătos, ceea ce vă doresc și vouă...» Creația nocturnă a artistului e tratată în limbajul echivoc al altor profesii nocturne, mai puțin avuabile : «Și deschizînd poarta, îmi scot afară urechile, / bucuros de vechea mea cîrdășie cu noaptea, / bucuros la gîndul / colosalelor lovituri la drumul mare, / la gîndul marilor jafuri lirice recidiviste, / pe care le pun la cale sub ocrotirea ei...»

Excesul imagistic, reversul inventivității și al înclinării spre metafora puțin obișnuită, cu complicații baroce, e și el corectat de dizolvantul puternic pe care-l constituie comicul. Alungată de «florile electrice ale străzii», «dintr-un salcîm înalt, / cu un pămătuf la vîrf, / speriată sare noaptea stîngace în patru labe, / întinzîndu-se cît e de lungă în mijlocul străzii». În altă parte, o alegorie prelungită — buna gospodărire a nopților — e ferită de alambicare printr-o paranteză care identifică noaptea cu culoarea neagră : «Să facem economii, să-nlăturăm risipa / (poate vom fi nevoiți să suprimăm și cota / rezervată pentru redingotele pinguinilor) ».

Geo Dumitrescu vînează destul de sistematic automatismele verbale, parodiază gravitatea doctă, alcătuind note de subsol în versuri. Procedeu simetric cu parodierea banalului, expresiile obișnuite sînt modificate, introduse într-o relație nouă («dezbrăcat pînă la suflet», «o azvîrlitură de inimă»).

Printr-o diversitate necesară, alternarea între elan și ironie nu se produce totdeauna. Melancolia și zîmbetul coexistă atunci cînd în ochii cîinelui Degringo poetul își vede reflectat chipul, care «seamănă atît de bine / cu o veche coajă de pîine neagră» — «fruntea mea plină de dungi, ca aprinzătoarea unei cutii de chibrituri, / în care n-au mai rămas prea multe bețe». Dar alternarea armonioasă, între afirmația patetică și luciditatea observației sau a autoobservației ironice, contribuie la marcata originalitate a *Aventurilor lirice.* După cum a remarcat-o Ov. S. Crohmălniceanu, reîntoarcerea lui Geo Dumitrescu la poezie e «spectaculoasă».

DE LA FAPT LA EXPLICAȚIE

DE LA FAPT LA EXPLICAȚIE

Spațiul străbătut într-un sector important al revoluției culturale, cum e cercetarea și difuzarea în mase a literaturii progresiste din trecut, poate fi evaluat din unghiuri diverse. Comparăm cifre — tiraje, coli, volume din biblioteci —, și confruntarea e grăitoare. Spicuim întîmplări care ilustrează schimbarea esențială — prezența literaturii clasice în viață. Putem, de asemenea, urmări — și e un lucru extrem de important — cum a progresat înțelegerea cîtorva probleme principale.

După aproape două decenii de cercetări noi — căci primele încercări, prefețele unor ediții publicate curînd după înființarea Editurii de Stat, datează de prin 1945—1946 — maturizarea se face simțită și în felul cum se rezolvă raportul dintre descoperirea de fapte și interpretarea lor. Se vorbește curent de progresul în erudiție, care respinge ostentația și factologia. De fapt, termenii traduc, nu totdeauna cu claritate, soluția marxism-leninismului într-o problemă fundamentală.

Ca orice disciplină istorică, studiul evoluției literare comportă particularități de la care e bine să pornim, pentru că au existat mai multe încercări de a

se izola istoria de ştiinţele naturii şi, pînă la urmă, de a le-o opune. La prima vedere, legătura cu concretul individual ar apropia istoria de artă. În celelalte ştiinţe, cunoaşterea implică separarea prin abstracţie de faptul individual. Pornind de la experienţă, fizica ori biologia nu se preocupă, totuşi, de ceea ce e absolut propriu unui anumit obiect sau unor anumite situaţii. Istoria e mai legată de individual, şi o parte din metodele ei urmăresc stabilirea cît mai corectă şi mai minuţioasă a faptelor în unicitatea lor. Această particularitate a obiectului, alături de folosirea naraţiei, a contribuit la dezvoltarea istoriei şi literaturii în strînsă vecinătate, adesea cu schimburi reciproce. Pentru arta de a da viaţă evocării trecutului, pentru însuşirile de narator, stilist ori portretist, literatura îi revendică pe principalii istorici. Nimeni nu se gîndeşte să facă proces de încălcare a domeniilor, cînd găseşte în manualele de literatură greacă pe Herodot, Tucidide ori Polyb, în cele de literatură latină pe Tit Liviu, Salustiu, Tacit. Condominiul se prelungeşte tîrziu — în tot secolul al XVIII-lea şi chiar al XIX-lea — cu admirabili artişti ca Michelet, Macaulay, Bălcescu.

De la o anumită treaptă de dezvoltare a istoriei, preocuparea de a face ştiinţă, de a stabili conexiuni şi de a căuta cauzele, progresează, tinde să devină dominantă. Se depăşeşte intenţia cronicărească de a nara doar colorat succesiunea faptelor. Dar specificul istoriei a făcut să se insiste unilateral asupra legăturii cu faptul unic, nerepetabil. S-a ajuns la ideea de ştiinţă cu legi de tip deosebit, deci la o ştiinţă care să nu mai aibă atributele esenţiale cunoscute — explicaţia, legitatea. Astfel sînt legile de succesiune pe care Windelband şi Rickert — la noi Xenopol — le-au rezervat istoriei. În acest sens, sînt folosite *noţiunile individuale*. De fapt, ele devin echivalente cu imaginea, căci în noţiunea individuală n-ar mai apărea relaţia inversă dintre sferă şi conţinut. Se ştie că prin abstracţie, prin reţinerea de trăsături din ce

în ce mai generale, conţinutul unei noţiuni se restrînge cu cît creşte sfera. Conţinutul noţiunii de fiinţă vie e mai sărac în note decît cel cu sferă subordonată, de om. În noţiunile individuale, conţinutul ar creşte o dată cu sfera. Notele unei noţiuni cu sferă mai restrînsă ar intra toate în conţinutul noţiunii căreia i se subsumează. Sfera noţiunii individuale «epoca lui Ludovic al XIV-lea» e mai largă decît aceea a «războiului pentru succesiunea Spaniei». În accepţia de noţiune individuală şi conţinutul ar fi mai larg, căci în el ar intra toate notele cuprinse în noţiunea cu sfera subordonată. Noţiunile individuale nu s-ar forma, deci, prin abstragere, ci prin integrare şi acumulare.

E evident că noţiunea individuală astfel concepută nu se mai deosebeşte de imagine. De altfel, o logică a noţiunilor individuale nu poate fi decît foarte şubredă, căci între ele nu există un raport de la gen la specie, ci numai de la tot la parte. Războiul pentru succesiunea Spaniei este o parte din epoca lui Ludovic al XIV-lea, şi nu specia acestei noţiuni individuale. Să consideri că istoria operează doar cu noţiuni individuale înseamnă să menţii străvechea disciplină la descriere şi, în cel mai bun caz, la relaţii parţiale, căci raportul între noţiunile individuale nu e compatibil cu generalizarea şi legitatea. Lucrul corespunde cu accentul pus de istoriografia contemporană de tip neopozitivist, pe menţinerea la fapt, corespunde cu evitarea explicaţiilor de ansamblu. Cititorul culegerilor istorice mai vaste, apărute în ultimele decenii, cum sînt în Franţa *Evoluţia umanităţii, Clio* ori *Istoria popoarelor* — culegeri adesea preţioase pentru stabilirea de fapte — se loveşte, la mulţi dintre colaboratorii cu metode şi viziuni diverse, de rezerva faţă de explicaţiile de ansamblu. Cînd apare, explicaţia enumeră factori diverşi, neierarhizaţi şi nesistematizaţi. Mărunţirea neopozitivismului istoric nu poate fi compensată de introducerile prin care Henri Berr, îndrumătorul colecţiei «L'évolution de l'humanité», a căutat să facă racordările.

Cîteva încercări principale de sinteză istorică din aceste ultime decenii capătă un caracter eseistico-speculativ şi au semnificaţii simptomatice, adesea foarte clare. Ele nu încearcă explicaţii, ci propun tipuri de civilizaţie sau periodizări, la care strălucirea posibilă a expresiei nu poate masca arbitrarul frecvent, lipsa de contact cu faptele, spicuite şi travestite pentru nevoile demonstraţiei.

Principalele cărţi, care au propus astfel de periodizări ale istoriei — Spengler, Berdiaev, Frobenius — au apărut în momente de criză ale orînduirii burgheze şi au construit feluritele lor schele de sinteze şi profeţii, punînd semnul de egalitate între criza orînduirii, pe care o exprimau ideologic, şi «criza umanităţii» ori a epocii. Toate clamează — amar sau marţial — un sfîrşit de civilizaţie. În 1924, la Berlin, în emigraţia albă, Nicolai Berdiaev vestea «noul ev mediu»: «Pătrundem în regatul necunoscutului şi încă netrăitului şi pătrundem pe tărîmul acesta fără bucurii, fără speranţe luminoase. Viitorul e sumbru...» [1]

Cu şapte ani înainte de profeţiile lui Berdiaev, în plin război, apăruse o carte destinată la mult mai mare răsunet. Puţine sinteze reacţionare s-au ivit în ultimele patru decenii, în politică sau filozofie, care să nu-l fi invocat pe Spengler şi a sa *Decădere a Occidentului.* Mult mai documentat decît Berdiaev, jonglînd agil cu fapte din cele mai îndepărtate domenii şi propunînd cu îndrăzneală analogii fragile, Spengler a anunţat încă din prefaţa primei ediţii (1917) că opera lui nu aduce «o filozofie posibilă pe lîngă altele, avînd doar o justificare logică, ci filozofia oarecum naturală, presimţită în mod obscur de toată lumea» [2]. Pentru problema pe care o urmărim e de subliniat că această carte, care propunea o filozofie a culturii bazată pe cicluri închise — de fapt necomunicabile —

[1] N. Berdiaeff, *Un nouveau Moyen-Âge*, Plon, 1930, p. 5.
[2] Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*, Ch. Becksche, Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München, 1924, I, p. 4.

şi concepea istoria ca o succesiune de culturi ce se nasc, se dezvoltă, decad, transformîndu-se în civilizaţii închistate şi pier, pornea de la separarea netă între istorie şi ştiinţele bazate pe cauzalitate: «Matematica şi principiul cauzalităţii duc la o clasificare naturală a faptelor, cronologia şi ideea de destin la una istorică» [1]. La Spengler, punctul de pornire e opoziţia între natură şi istorie, ceea ce corespunde metodologic unei opoziţii între explicaţie şi intuiţia care sesizează destinul fiecărei culturi. În stilul său vaticinant — avea să fie copios imitat şi amplificat de diverşi mistagogi — Spengler face elogiul gînditorului, care «simte devenitul în devenire, dă la o parte masca înţepenită a cauzalităţii, renunţînd să se mai gîndească cît de puţin la ea, căruia timpul îi apare nu ca o enigmă, un concept, o formă, o dimensiune, ci ca o certitudine internă, ca însuşi destinul...» Intuiţionismul obscur şi analogiile — prin care Spengler îşi clădeşte ciclurile — implică o hotărîtă izgonire din istorie a cauzalităţii şi explicaţiei.

În lamentările crepusculare ale lui Spengler sau Berdiaev, ori la Frobenius, apare sensul amestecului de profeţie sumbră şi de alură savantă. E simptomatic că în 1931 — cu doi ani înainte de înscăunarea lui Hitler — Leo Frobenius propunea o tipologie a civilizaţiilor «vegetale» şi «animale», pentru a argumenta rolul hotărîtor al Germaniei în «destinul civilizaţiilor». Chiar cînd caracterul de difuzor al expansiunii imperialiste nu e atît de direct, sensul simptomatic al acestor călătorii aeriene prin istoria universală se lasă înţeles, cum e cazul cu noua interpretare ciclică a lui Arnold Toynbee.

În opoziţie cu alternările între migala adesea remarcabilă, dar asociată cu refuzul explicaţiei, şi sintezele profetico-speculative, materialismul istoric a creat noua ştiinţă istorică, disciplina care respectă legătura specifică cu «faptul unic», dar n-o transformă în antiştiinţă, care descoperă în diversitatea faptelor

[1] Oswald Spengler, *op. cit.*, p. 6.

explicaţia şi legitatea, păstrează capacitatea de a prevedea liniile dezvoltării, dînd, deci, omului putinţa de a trece de la «suportarea» istoriei la făurirea ei conştientă.

Alternativa se păstrează şi în ramura specială a istoriei, care se ocupă de artă. Cercetările oscilează frecvent între cultul faptului valorificat în sine şi sintezele, periodizările, tipurile diverse şi capricioase. Şi aici, materialismul istoric oferă posibilitatea de a explica diversitatea faptelor.

În noua noastră istorie literară, un semn al maturităţii îl constituie interesul sporit pentru descoperirea şi precizarea detaliului istoric. Desconsiderarea sau forţarea faptelor, interpretarea confundată cu dilatarea sînt erori ale începutului, care s-au împuţinat pînă la dispariţie. Seriozitatea documentară caracterizează principalele monografii apărute în ultimii ani —*Filimon* şi *Gr. M. Alecsandrescu* de G. Călinescu, *Arghezi* şi *Blaga* de Ov. S. Crohmălniceanu, *Poporanismul* de D. Micu etc., ca şi numeroase studii din presă. Nu toate posibilităţile sînt traduse în viaţă, nu toate iniţiativele au fost continuate. Încă nesatisfăcătoare sînt cercetările şi apariţiile cu caracter bibliografic. Dacă volumele Editurii pentru literatură, din colecţiile «Opere» sau «Scriitori români», aduc mai toate clarificări, lipsesc bibliografiile de ansamblu, pe perioade şi materii. Totuşi, progresul documentar se poate observa în monografii şi studii, în aparatul critic al ediţiilor, în culegerile de documente, care tind să se înmulţească (volumele de documente literare publicate de Şerban Cioculescu, G. C. Nicolescu, D. Păcurariu, A. Z. N. Pop).

În ce măsură progresele documentării atrag şi o fetişizare a detaliului? Tendinţa se întîlneşte de la prima vedere în istoriografia literară de azi, şi în primul rînd la comparatişti. E suficient să răsfoieşti numerele oricărui an din *Revue de littérature comparée*, întemeiată de Baldensperger şi Hazard, condusă azi de J. M. Carré şi M. Bataillon.

Trăsătura se iveşte în titluri şi se confirmă în text. Un număr la întîmplare — 4/1957. Se discută drumurile, ecourile şi imaginile în *Invitaţie la călătorie* a lui Baudelaire (J. B. Barrère), *Călătoriile lui Th. Gautier în Belgia şi Olanda* (H. van der Tuin), *Dispariţia lui Cyprien Robert în 1857* (R. Maxner) şi *André Chénier în Rusia* (D. Stremoukhoff). Acestea sînt articolele şi studiile. Restul numărului se întregeşte cu «Note şi documente», «Recenzii», «Cronica», «Bibliografie». Observaţia se poate confirma pentru orice alte numere ale acestei publicaţii sau din *Rivista di letterature moderne e comparate*, pe care o conduc profesorii florentini Pellegrini şi Santoli. În majoritatea cazurilor, informaţiile sînt interesante, dar dau mereu impresia unor operaţii pregătitoare pentru studiul efectiv de istorie literară ce se lasă aşteptat. În *American litterature*, preocuparea pentru circulaţia de motive şi apropierile între scriitori îndepărtaţi ideologic şi istoric par mai accentuate. Numărul din ianuarie 1960 cercetează raporturile dintre motivul călătoriei la Baudelaire şi romanele lui Nathanael West, ori influenţa *Oamenilor din Dublin* de Joyce asupra nuvelisticii lui Katherine Ann Porter.

Împinsă pînă la ultimele ei consecinţe, optica factologică ajunge să valorifice orice, pentru că istoria e considerată numai expunere de fapte unice. Este ceea ce a căutat în literatură Marcel Schwob, care îşi împărtăşeşte răspicat, în prefaţa la *Vieţile imaginare*, convingerile despre arta ca individualitate pură: «Arta e la antipodul ideilor generale, nu descrie decît individualul, năzuieşte numai la unic». De aceea, Schwob încearcă, prin evocările de «vieţi imaginare», să descrie existenţele unice ale oamenilor, «fie că au fost divini, mediocri sau criminali».[1] Transpus pe planul istoriei literare, cultul unicităţii duce la o mutaţie de valori. Amănuntul pitoresc e urmărit peste tot. Cu un minus de farmec în raport cu Schwob şi cu o uimitoare cheltuială de eforturi, tendinţa ia forme bizare

[1] Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Crès, 1921, XII şi XIII.

şi se învecinează cu absurdul. Un exemplu de cernere a nisipului cu sita : în cazul lui Casanova, latura licenţioasă a *Memoriilor* a mascat valoarea memorialistului şi farmecul povestitorului. Încercarea de a-i restabili valoarea ascunsă, sub faima dubioasă de pornograf, se justifică. Sainte-Beuve a insistat asupra valorii literare a *Memoriilor* încă din anul primei lor apariţii în Franţa.[1] Dar cînd citeşti notele celor douăsprezece volume din *«Editions de la Sirène»* şi descoperi că fanaticii casanovieni au reconstituit biografia fiecărui nume pomenit în treacăt de aventurierul veneţian şi au stabilit lista amanţilor cutărei curtezane, întîlnită de Casanova în 1755 la Paris, ai aceeaşi impresie dezolantă de efort irosit, pe care o provoacă construcţiile din beţe de chibrituri, alcătuite de cîte un maniac într-un deceniu de migală. Proiectate spre individualul pur, eforturile se îneacă într-un microcosmos cuprinzînd toate detaliile tuturor biografiilor posibile.

Asemenea atracţii spre detaliul fără semnificaţie sînt, fireşte, foarte rare la noi. Ceea ce se observă uneori este disproporţia — în efort, spaţiul acordat şi calitate — între stabilirea de fapte şi interpretarea lor, sau, pur şi simplu, abundenţa detaliilor care se ramifică, se multiplică prin asociaţii, fără a-şi justifica prezenţa.

Trecerea de la fapt la explicaţie pretinde identificarea şi ierarhizarea factorilor determinanţi, cere să se distingă esenţialul de secundar, fără a se simplifica ceea ce realitatea istoriei literare oferă divers, multiform. Problema e, evident, dificilă. E mult mai uşor să improvizezi, planînd deasupra faptelor sau aglomerîndu-le în sinteze aproximative, pe baza unor analogii tot atît de aproximative.

E util să pornim de la două erori : prin contrast, factorii determinanţi se conturează mai net.

[1] Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, II, Ed. Lévy, p. 209—226.

Concepţia leninistă asupra moştenirii literare e deformată dacă se ignorează sau se acceptă numai aparent unul dintre cele două principii de bază — păstrarea culturii progresiste, preluarea ei în spirit critic. Ambele au fost răspicat enunţate de Lenin, în textele care combat erorile proletcultului şi în cuvîntarea ţinută la al III-lea Congres al Comsomolului : «El — Marx, n.n. — a prelucrat în mod critic tot ce a creat societatea omenească, nelăsînd să scape atenţiei sale nici o chestiune. [...] Acest lucru trebuie avut în vedere atunci cînd vorbim, de pildă, despre cultura proletară. Fără înţelegerea limpede a faptului că numai prin cunoaşterea precisă a culturii create de întreaga dezvoltare a omenirii, numai prin prelucrarea ei, se poate construi o cultură proletară, fără această înţelegere nu vom putea îndeplini sarcina aceasta.» [1]

E drept că formulări ca acelea ale proletcultului, care rupea continuitatea culturală şi cerea clădirea unei culturi proletare absolut noi, fără raport cu trecutul, n-au apărut la noi. Nu s-a tăgăduit, în ansamblu, valoarea şi viaţa literaturii progresiste din trecut, dar unele formule vulgarizatoare au însemnat, de fapt, minimalizarea acestei literaturi.

Fiecare dintre cele două erori simetrice — vulgarizarea sociologistă sau acceptarea în bloc a literaturii trecute — reţine, concepîndu-l static, un singur factor dintr-un complex de factori care apar în raporturi variabile. Împinsă pînă la absurdul ultimelor consecinţe, poziţia nihilistă faţă de literatura veche atribuie în întregime această literatură claselor dominante ale vremii şi o alungă în trecut, împreună cu clasele respective. Chiar dacă în formele lor mai răspîndite aprecierile vulgarizatoare n-au mai ajuns la asemenea negări totale, totuşi, aplicînd îngust ideea caracte-

[1] *Sarcinile Uniunilor Tineretului*, în *Lenin despre tineret*, Editura Tineretului, 1956, p. 320.

rului de clasă, ele limitează semnificaţia unei opere. Se pierde în acest mod de a gîndi tocmai raportul dialectic dintre caracterul de clasă şi cel popular, faptul că în perioadele lor de ascensiune şi, mai ales, în cele prerevoluţionare, clasele pot polariza în jurul lor aspiraţii şi idei mai largi. Sociologismul ignorează conceptul de caracter popular, şi cu atît mai mult ignorează un fenomen dialectic. Pornind de la poziţiile unei clase aflate într-o etapă progresistă, artiştii pot depăşi sfera de interese şi de idei a acestei clase, pot vorbi în numele maselor mai largi de producători de bunuri. Enciclopediştii francezi au fost — evident — exponenţi ai burgheziei franceze prerevoluţionare, dar e tot atît de evident că au vorbit în numele unor mai largi forţe antifeudale. Să recitim pamfletele şi povestirile lui Voltaire — *(Omul cu patruzeci de scuzi)*, — ori *Jacques fatalistul* al lui Diderot. În timpul Restauraţiei din Franţa, Paul-Louis Courier, burghez prin excelenţă, a zeflemisit încercările de reînviere a feudalismului, împrumutînd tonul şi preocupările ţăranilor ameninţaţi de revenirea seniorilor. E drept că — chiar în momentele de ascensiune — se pot observa în diferite cazuri graniţele gîndirii burgheze, adesea teama de mase. Dar ar fi greşit să înţelegem depăşirea propriei poziţii de clasă drept mimetism ideologic. E un proces obiectiv. Poate duce pînă la poziţiile revoluţionar-democrate, de care s-au apropiat atîţia scriitori români din generaţia de la 1848, şi în primul rînd, Nicolae Bălcescu.

Faţă de clasele anterioare, proletariatul are poziţia specială a clasei care, prin eliberarea ei, eliberează întreaga societate. Istoria literaturii române arată cum a evoluat progresiv identificarea între ideologia clasei muncitoare şi cea populară, de la scriitorii *Contemporanului* şi pînă la diversele scrieri din zilele noastre, exprimînd unitatea dintre muncitori şi ţărani în construcţia socialistă.

Analiza ştiinţifică cere cercetătorului să descifreze, în multiplicitatea faptelor, gradul în care, în diferite

stadii din evoluţia unei clase sociale, exponenţii acesteia sînt sau nu în stare să devină şi exponenţi populari.

Dar aceasta implică folosirea conceptului de caracter popular cu rigoare ştiinţifică.

Sarcina istoricului literar este să descopere cum acţionează concret, în fiecare caz particular, cele două forţe antagonice — componentele celor două culturi naţionale — influenţa ideologiei dominante şi aceea a ideologiei populare. Nu e vorba, cîtuşi de puţin, să fie împuţinate faptele numeroase şi diverse şi aşezate silit într-un poligon regulat. Problema fundamentală şi grea este să se descifreze, în mulţimea faptelor şi în acord cu ele, liniile de forţă, acţiunea cauzelor istorico-sociale.

Pentru istoricul literar, aceasta înseamnă că descrierea indispensabilă de fapte nu poate deveni o finalitate şi că interpretarea nu se poate mulţumi să alăture neutru diverşi factori explicativi. Ambele tendinţe sînt evidente în mai multe lucrări de istoriografie literară din Occident. Explicaţia efectivă e înlocuită prin enumerarea de factori, detaliile sînt fetişizate. O carte foarte utilă prin informaţie, cum este cea a lui Henri Brunnschwig despre romantism[1] trece în revistă factori diverşi, dar nu lasă să se vadă ponderea fiecăruia, nici modul de acţiune reciprocă. Acelaşi mod de lucru la Paul Hazard, din *Criza conştiinţei europene* sau din *Gîndirea europeană în secolul XVIII*, lucrări care cuprind, totuşi, atîtea observaţii fine de detaliu.

Analiza ştiinţifică pretinde, deci, cercetătorului ca, din masa de fapte riguros cernute şi stabilite, să desprindă o explicaţie care să ţină seama de rolul fundamental al economicului, tradus nu prin economism vulgar, nu prin stabilirea de raporturi între numărul

[1] Henri Brunnschwig, *La crise de l'état prussien à la fin du XVII-ème siècle et la génèse de la mentalité romantique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1947.

de întreprinderi dintr-o ramură industrială și conținutul unei poezii, ci în relațiile și ideologia de clasă. Să țină seama și de diferiții factori secundari — de influențele științifico-filozofice, de reacția față de mișcarea literară anterioară, axînd însă acești factori secundari, care complică mult fenomenul, pe cel fundamental.

Sînt probleme de istorie literară foarte des atinse, la care insuficienta analiză a felului cum se ciocnesc cele două forțe antagonice — ideologia dominantă și cea populară — ia forme elocvente. Orice studiu despre marii scriitori care au frecventat ședințele Junimii și au colaborat la *Convorbiri literare* are a discuta raporturile scriitorului respectiv cu junimismul. Modul simplist în care a fost rezolvată problema a distonat cu nivelul general al cercetărilor. Formula sumară — «deși, totuși» — a fost o vreme în circulație. Modul cum se demonstra că — deși colaboratori ai *Convorbirilor* — Eminescu, Caragiale, Creangă n-au avut nimic de-a face cu junimismul era simplificat pentru că, pînă la urmă, reducea totul la conflicte și antipatii personale. Colaborarea la *Convorbiri* era explicată prin prestigiul revistei — ostilitatea argumentată prin glume de felul lui : *O seară la «Junimea» în ajunul Anului Nou* — supraapreciată într-o monografie din 1952 și de autorul acestor rînduri —, ori prin versurile mînioase, așternute de Eminescu pe un colț de manuscris. Desigur că și conflictul de mentalități, inadaptarea unor «proletari intelectuali» într-un cerc exclusiv, își au semnificația lor. Dar problema se cere discutată sub aspect ideologic. Cum se explică apropierea atîtor mari scriitori de *Junimea* și, în cele mai multe cazuri, ruptura ulterioară ? Cum se explică și faptul că Gherea însuși acceptă, în cazul lui Caragiale, o interpretare înrudită cu «formele fără fond» ?

Faptele istorice de la care au pornit pe drumuri literare distincte Caragiale sau Eminescu fuseseră sesi-

zate în scrieri adesea modeste. Contrastul între trecutul democrat și prezentul retrograd al burgheziei, contrastul între limbajul încă folosit și realitatea politică, transformarea negustorului de la 1848 în jupîn Dumitrache au fost remarcate — încă neclar — în revuistica vremii. Un actor cu antene sensibile la actualitate, ca Matei Millo, l-a pomenit în cîte-un cuplet. Jupîn Dumitrache căpătase contururi, care-l solicitau pe artist și pe teoretician. Junimismul cultural a remarcat faptele, dar le-a organizat împotriva ideologiei și artei pașoptiste. De aici și ostilitatea imediată arătată Junimii de ariergarda pașoptistă — Bolintineanu, Bolliac — sau de scriitori formați, ca Hasdeu, în spiritul 48-ului. Pornirea de la elemente reale explică priza avută temporar de junimism asupra unor scriitori, care, prin experiența personală de gazetari mărunți sau mici funcționari, traduceau marea decepție a maselor de după 1860 și-i dădeau glas în limbajul romantismului sau al realismului critic. «Formele fără fond» nu puteau însă răspunde revoltei maselor, care nu căutau soluții conservatoare. De aici incompatibilitatea, urmată de ruptură, în cazul lui Caragiale, distanța față de junimism păstrată de la început de Vlahuță sau Delavrancea, totuși colaboratori ai junimistei *România liberă*. Gradele în care, de la Eminescu la Duiliu Zamfirescu, scriitorii au fost înrîuriți de junimism cer analiza de la caz la caz, în funcție de formația ideologică a fiecărui scriitor.

Pentru ca cercetarea să opereze cu toată capacitatea de gîndire marxistă, trebuie, deci, limpezit sensul, pe plan literar, al celor doi termeni exprimînd forțe antagonice — ideologia dominantă și caracterul popular. În *Ideologia germană*, Marx și Engels analizează conceptul de ideologie dominantă, subliniind un fenomen important, posibilitatea unei scindări aparente în această ideologie în anumite momente. «Diviziunea muncii, despre care am constatat mai sus [...] că este una dintre forțele principale ale istoriei de pînă acum, se manifestă și în sînul clasei dominante prin sepa-

rarea muncii intelectuale de cea materială, astfel încît, în cadrul acestei clase, o parte se prezintă drept gînditori ai acestei clase (ideologii ei activi şi creatori, care şi-au făcut principalul lor mijloc de trai din elaborarea iluziei pe care această clasă şi-o face despre ea însăşi), pe cînd ceilalţi se comportă mai mult pasiv şi receptiv faţă de aceste idei şi iluzii, pentru că în realitate ei sînt membrii activi ai acestei clase şi au mai puţin timp să-şi facă iluzii şi idei despre ei înşişi. În interiorul acestei clase, scindarea aceasta poate evolua chiar pînă la o oarecare opoziţie şi duşmănie între cele două părţi, care dispare însă de la sine la orice ciocnire concretă, cînd este periclitată clasa însăşi, dispărînd astfel chiar şi aparenţa că ideile dominante n-ar fi ideile clasei dominante, ci ar avea o putere diferită de puterea acestei clase.» [1]

Faptele de istorie literară arată numeroase cazuri cînd se manifestă scindarea. Explicaţia marxistă luminează înţelegerea cazurilor dificile ale literaturii. Georgeta Horodincă a avut dreptate cînd a invocat-o în legătură cu Duiliu Zamfirescu. [2]

Ideologia populară nu poate fi redusă la cîteva adjective, nici concepută antiistoric, ca un fond imuabil, conservat de-a lungul secolelor. În folcloristică, curentele reacţionare, şi în special gîndiriştii, au înfăţişat specificul naţional ca un fond transmis biologic prin secole şi milenii. Conceput metafizic şi mistificator, ca un substrat greu de definit şi în afara istoriei, folclorul a fost transformat în mituri folclorice, în «mituri transsemnificative», care descoperă în el revelări mistice, «ultimele taine». Antiistorismul se asociază firesc cu atenţia spre ceea ce e mai înapoiat, mai obscur în credinţele populare, cu resturile magice. Gîndirismul a accentuat şi a considerat specifică şi perenă tocmai latura caducă a creaţiei folclorice. În ditirambicul volum, pe care acum două decenii Gh. Vra-

[1] Marx-Engels, *Ideologia germană*, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1956, p. 44—45.
[2] Cf. G. Horodincă, *Duiliu Zamfirescu*, E.S.P.L.A., „Mica bibliotecă critică", 1956.

bie l-a închinat gîndirismului, capitolul despre relaţiile dintre folclor şi literatura curentului începea — semnificativ — cu superstiţiile şi resturile de mentalitate şi practici magice, pe care autorul le denumea «pură mitologie românească». «Aceste credinţe ale poporului român în *comori*, *vîrcolaci*, *strigoi*, în *căţeii pămîntului*, într-o mulţime de *exorcisme*, de *vrăjitorii*, *descînturi*, *blesteme* şi *farmece* ; sau duioşia *bocetelor*, a *colindelor*, sau acele pline de semnificaţii legende religioase, toate în aspectele lor cele mai bogate — au intrat ca elemente esenţiale în lirica gîndiristă.» [1] În paginile următoare nu i-a fost de loc greu autorului să dea exemple de vîrcolaci şi de căţei ai pămîntului la poeţii curentului.

Conceput ştiinţific, caracterul popular se află la antipodul «intraistoriei» şi altor formule mistagogice. Exprimînd ideologia maselor înaintate într-un anumit moment istoric, conţinutul conceptului variază, pentru că însuşi poporul are alte componente sociale. Poporul, în înţelesul sociologic şi nu etnografic, adică totalitatea producătorilor de bunuri, e alcătuit în fiecare orînduire din clase şi pături sociale deosebite. Dar ceea ce rămîne comun este însăşi poziţia de producători de bunuri, opuşi ideologic şi politic claselor exploatatoare. Există aici unitatea între ceea ce se schimbă şi ceea ce persistă. În *Manifestul partidului comunist*, Marx şi Engels au semnalat trăsăturile comune ce se pot regăsi în ideologia exploataţilor din orînduiri diferite : «Dar orice forme ar fi luat aceste antagonisme (de clasă, n.n.), exploatarea unei părţi a societăţii de către cealaltă constituie un fapt comun tuturor veacurilor trecute. Nu e deci de mirare că conştiinţa socială a tuturor veacurilor, în ciuda diversităţii şi a varietăţii, se mişcă în cadrul anumitor forme comune, forme de conştiinţă care vor dispărea cu desăvîrşire numai o dată cu dispariţia totală a antagonismului de clasă.» [2]

[1] Gh. Vrabie, *Gîndirismul. Istorie, doctrină, realizări*, Ed. Cugetarea, 1940, p. 184.
[2] K. Marx-F. Engels, *Opere alese*, I, E.S.P.L.P., Bucureşti, 1955, p. 31.

Îi revine istoricului literar analiza cît mai concretă a felului cum s-a transmis în operele scriitorilor din trecut ideologia populară dintr-o anumită epocă. Evident că această operație nu se poate reduce la o calificare, la un certificat de caracter popular eliberat de cercetător.

O explicație în care acțiunea celor doi factori fundamentali să poată fi urmărită în complexitatea ei cere să se respecte nuanțele necesare și diversitatea situațiilor posibile. Ideologia de clasă, influența gîndirii populare sînt factori fundamentali, dar nu unici. Ignorarea celorlalte cauze — secundare — ar falsifica datele, ar transforma explicația într-un echivalent al mazdeismului, într-o opoziție de principii contrare și, pînă la urmă, într-un fel de apriorism cu totul străin de marxism. Nu poate fi omisă nici o altă latură importantă. Gîndirea populară, gîndirea maselor înaintate dintr-un anumit moment al istoriei nu se află în forme cristalizate și în expuneri sistematice. Ea nu beneficiază direct de avantajele materiale ale culturii dominante, care își subordonează școala, presa, cartea. Se înfățișează adesea difuz, embrionar. Cercetătorul trebuie să caute aceste idei în cele mai diferite forme, în folclor, în publicații, în opere de artă, să le stabilească confruntînd izvoare diverse. Nu e o operație ușoară, și un coeficient de aproximație e inevitabil. Dar e o operație necesară.

Nici una dintre cele două forțe antagonice — influența ideologiei dominante și aceea a ideologiei populare — nu acționează singură. Există cazuri în care prezența uneia sau a celeilalte este covîrșitoare, latura opusă fiind neglijabilă. Dar, de cele mai multe ori, influența forțelor contradictorii se traduce în nenumărate și foarte diverse situații. Sarcina istoricului literar nu se mărginește la identificarea și enumerarea contradicțiilor. El nu poate urmări doar o «hemogramă» ideologică, un buletin de analiză. Avînd de-a face cu individualități, cercetătorul e interesat de modul cum contradicțiile au putut coexista într-o unitate și mai ales de ceea ce domină, de linia generală a

gîndirii unui scriitor, tradusă prin mijloace specifice. E importantă, deci, desemnarea unui profil ideologico-artistic.

E mai dificil să treci de la enumerarea de trăsături și factori la unitatea unui profil. Dar e indispensabil. În anii din urmă, au fost zeflemisite acele personaje din roman sau teatru alcătuite din bucăți nesudate; la astfel de personaje, schimbarea, «lămurirea», după cum sunau multe titluri, nu era motivată. A persistat în istoria literară ceea ce în literatură nu se mai întîmplă decît debutanților stîngaci. Evoluția unui scriitor cu drum mai cotit e descrisă static, pe porțiuni separate, fără ca analiza să încerce a explica schimbarea. E cazul unor studii mai vechi despre Delavrancea sau Macedonski.

E poate necesar să precizăm că nu pledăm pentru prezența obligatorie a unei rubrici-șablon de felul «locului în literatura noastră», care, trecută în mai fiecare capitol din manualele de istorie literară, rămîne uneori umplută cu vid. E vorba doar de capacitatea să trasezi prin analize nu linii divergente, ci un profil — termen care într-o disciplină istorică exclude viziunea statică, împietrită.

Termenul de profil ideologico-artistic desemnează imperfect toate acestea pentru că nu cuprinde, pare chiar a contrazice, un aspect principal, mișcarea, procesul. Ne interesează cum opera și omul s-au schimbat continuîndu-se totuși.

Sarcinile monografistului sînt, deci, echivalente cu ale creatorului de personaje literare: să surprindă devenirea unui om, care, în contact cu împrejurările, se schimbă și își păstrează unitatea. Echivalente, dar nu aceleași. Monografistul nu-și poate permite decît într-un mod cu totul subsidiar mijloace literare — mișcare epică, punerea în conflict. O face într-un gen pe care l-a compromis avalanșa comercială dintre cele două războaie — biografia romanțată. Genul ca atare e însă viabil, cîtă vreme nu se reduce la anecdotic și pitoresc, nu rupe artistul de forțele sociale care l-au format și-l explică.

Pentru o monografie în sensul pomenit mai sus, mijloacele sînt în primul rînd acelea ale cercetării minuțioase — analiza, stabilirea și confruntarea de fapte, chiar stilul demonstrativ, oricît ar repugna el unor spirite iubitoare de patinaj critic.

În monografiile apărute la noi, în ultimii ani, se observă, deși în grade inegale, tendința spre un profil care să surprindă unitar artisticul și ideologicul — ideologicul prin artistic, fie că e vorba de Arghezi, de Sadoveanu, de Camil Petrescu sau de Cezar Petrescu. Gradele diferite de preocupări, în acest sens, se explică în mai multe cazuri prin accentul special pus pe biografie. Unele lucrări, cum e aceea a Zoiei Dumitrescu-Bușulenga despre Eminescu, și-au propus în primul rînd țeluri biografice. Alteori, în cazul *Vieții lui Vasile Alecsandri* de G. C. Nicolescu sau în acela al biografiei operei sadoveniene, pe care a întreprins-o Savin Bratu, e vorba de un prim moment dintr-o scriere mai vast plănuită. Se întîmplă și ca metoda folosită să devină o piedică în trasarea unui profil. În serioasa cercetare a lui Savin Bratu, inventarierea prea minuțioasă, cu lungimi, nu îngăduie totdeauna liniilor să se unească.

Cea mai convingătoare probă că surprinderea unei individualități nu implică nici un fel de șablon în construcție, că poate fi obținută prin procedee foarte diverse, o aduc monografiile lui G. Călinescu. În această direcție, personalitatea dominantă din critica ultimelor trei decenii ne oferă o grăitoare diversitate de soluții. Cele cinci volume despre Eminescu separă biografia de operă și cercetează opera pe cîteva mari despărțituri : *Filozofia teoretică, Filozofia practică, Cultura, Descrierea operei, Cadrul psihic, Cadrul fizic, Tehnica, Analize, Eminescu în timp și spațiu.* Chiar dacă unele puncte de vedere sînt discutabile, puterea neobișnuită de a redescoperi unitatea unei personalități de anvergura lui Eminescu e exemplară. Monografiile despre Filimon sau Grigore Alexandrescu au aceeași capacitate, deși recurg la împărțirea obișnuită a capitolelor : *Viața* și *Opera.*

O diversitate asemănătoare de procedee se constată în celelalte monografii, destul de numeroase, apărute la noi în ultimii ani.

Poate că principalul merit al volumului lui Ovid Crohmălniceanu despre Tudor Arghezi este că profilul ideologico-artistic, discutat înainte — mai mult pe plan metodologic — se întregește, capătă viață, într-un caz dificil între cele mai dificile, prin înălțime, complexitate și zbucium. Monografia e original construită, cu o rigoare ascunsă de o alură capricioasă. Un prim capitol, intitulat *Preliminarii*, schițează direcțiile mișcării, urmărește evoluția omului și artistului, factorii care l-au format, unificarea ideologică de după Eliberare. În raport cu celelate capitole, acesta, indispensabil pentru ansamblu, e alcătuit greoi, dă uneori impresia alăturării de fișe. Capitolele următoare poartă titlul comun *Disocieri* și formează miezul studiului. Ele cercetează aspectele principale ale creației argheziene, aspecte desemnate printr-o imagine împrumutată din operă : poetul «agatelor negre», poetul «piscurilor mari de piatră», poetul «credinței și tăgadei», poetul «plugului» ș.a.m.d. Concluziile încearcă o nouă unificare, pornind de la analizele anterioare. Profilul se încheagă din mulțimea de fapte contradictorii, fără a le forța. Analizele se unifică într-o explicație, care urmărește mersul dramatic al gîndirii poetului, sensul ei protestatar și deschiderile de orizont, clarificarea ideologică din ultimii ani. Complexitatea ideologică se luminează prin mișcare.

Disocierile nu sînt ordonate cronologic una față de alta, se ocupă de aspecte adesea simultane. În aceeași perioadă, Arghezi apare și ca «poetul plugului», și ca «poetul credinței și tăgadei». Dar, în cadrul fiecărui capitol, evoluția ideologică e urmărită cu o probitate științifică ce-l face pe critic să înmulțească — excesiv — citatele din diferite epoci, pentru a marca felul cum s-a desfășurat o atitudine, cum s-a accentuat sau s-a estompat o trăsătură. Tăgada, factor important în

evoluţia ideologică a lui Arghezi, e argumentată cu citate din *Duhovnicească*, *Privighere*, din mai mulţi *Psalmi*, *Transfigurare*, *Cîntec din fluier*, iar mai apoi din *Cîntare omului*. Multiplicarea citatelor nu înseamnă batere pe loc, pentru că ele sesizează momente diferite în mişcarea ideilor artistice. Lectura e puţin îngreunată, dar textul cîştigă în consistenţă.

În acelaşi mod, perioada de limpezire ideologică din ultimii ani nu e separată de restul textului, ci se conturează pentru fiecare aspect, pentru fiecare «disociere», ca o treaptă calitativ nouă şi ca împlinirea unei căutări vechi.

Am dat un exemplu, n-am propus un model de construcţie. Tocmai pentru că e vorba de individualităţi — de profilul şi de drumul unui scriitor — şablonul critic ar fi aici mai primejdios decît în orice alt domeniu. Ceea ce e potrivit pentru Arghezi ar crea doar haos în alte cazuri. Soluţiile trebuie descoperite de la scriitor la scriitor, respectiv de la critic la critic. Ele îşi verifică eficacitatea în măsura în care sînt în stare să traseze profilul şi, prin el, să descopere semnificaţiile majore.

Prezenţa unor forţe, care acţionează adesea contradictoriu asupra scriitorului şi asupra operei, are consecinţe importante. Atitudinea istoricului literar marxist nu poate fi decît ostilă fie minimalizării, fie hagiografiei. E de remarcat că cele două feluri de a trata personalităţile clasice se întîlnesc în istoriografia contemporană. Lucrările biografice scormonesc în viaţa intimă a unei mari figuri din trecut şi cu un ţipăt victorios scot la lumină ceea ce poate macula, diminua. Léon Daudet a stăruit cu încîntare asupra amorurilor ancilare ale lui Victor Hugo. Pe de altă parte, cultul unui scriitor ia forme disproporţionate cu interesul problemei. Stendhalismul lui Henri Martineau a avut drept fructuos rezultat admirabila ediţie

«Le Divan». Dar numeroşi «stendhalieni» minori dezgroapă cu reverenţă cîte un detaliu şi împrumută scriitorului o aureolă care i-ar fi smuls lui Henry Beyle comentarii sarcastice. Exemplul articolelor lui Lenin despre Tolstoi, în care entuziasmul pentru uriaşa clădire realistă se îmbină cu critica profundă, severă, a misticismului tolstoian, înlătură alternativa inacceptabilă : mărunţire sau hagiografie.

CURENT ŞI INDIVIDUALITATE

Deşi n-au fost urmate de aplicări la alte momente ale istoriei literare, dezbaterile din 1960—1961 cu privire la sămănătorism şi poporanism corespund în ansamblu datei la care au avut loc. Erorile, exagerările, violenţele polemice n-au lipsit. Dar bilanţul discuţiilor nu se reduce la plusul de informaţie pe care l-au adus: denotă şi un progres în abordarea problemei. Începem să înţelegem că, analizată cu metoda materialismului istoric, categoria istorico-literară a curentului poate fi în stare să clarifice raportul artă-realitate, potrivit cu complexitatea şi cu ordinea de importanţă a factorilor în joc. Istoria literară porneşte de la individualităţi. Dar printre operaţiile critice de sinteză, pe lîngă cele ce se referă la cercetarea altor chestiuni de interes foarte real, cum sînt discuţiile despre periodizarea literaturii sau urmărirea de influenţe şi de motive, curentele pot pretinde atenţia în primul rînd. Sînt puncte nodale, în care determinarea socială se traduce artistic, iar acţiunea hotărîtoare a cauzelor economico-politice e nuanţată de intervenţia celorlalţi factori, ideologici.

Dificultăţile sporesc o dată cu interesul chestiunii. O bună cercetare de curente — cînd nu se mulţumeşte cu contabilizarea de fapte, ori cu constatarea

învălmăşelii deconcertante de contradicţii — e obligată să împrumute uneltele istoriei generale, ale istoriei culturale şi filozofice, să pătrundă şi în istoria altor arte. Are de descifrat ponderea deosebită a fiecărui aspect şi modul în care aceste aspecte se combină pentru a da naştere unei mişcări literare.

E izbitoare lipsa de precizie cu care conceptul e manevrat adesea de istoriografia literară. Aproximativul guvernează însăşi desemnarea curentelor. Sînt preferate formulele surprinzătoare ; se recurge la improvizaţii sugerate de o situaţie sau de o trăsătură. În acest domeniu, al diversităţii şi al mişcării, nici o operaţie — nici identificarea unui curent, nici raportarea unui artist la un anumit curent — nu e prea uşoară. Dar de aici şi pînă la oscilaţiile capricioase e nu numai distanţă, ci şi opoziţie de concepţii.

Aproximativul se întîlneşte şi în lucrări de serioasă informaţie. Istoria foarte cunoscută a literaturii engleze de Cazamian şi Legouis organizează materia folosind în foarte mică măsură curentele. Se mărgineşte la criteriile cronologice şi de gen, mai didactice şi mai ferite de dificultăţi. Reţine doar — ca mari capitole — clasicismul şi romantismul, acesta din urmă precedat de o «perioadă preromantică». Realismul secolului al XIX-lea e înfăţişat într-un scurt capitol. Caracteristic pentru labilitatea conţinuturilor este că, în acest capitol, sînt discutaţi, pe lîngă Thackeray şi Elliot, doar Trollope, Reade şi Wilkie Collins. Dickens, scriitorul pe care-l defineşte puterea de observaţie socială, e plasat în cadrul «reacţiei idealiste», alături de surorile Brontë, de Disraeli, de Elisabeth Gaskell, romanciera atît de influenţată de mişcarea cartistă şi de Ruskin. Amestecul e elocvent. Specificul prozei lui Dickens — poezia obiectelor, capacitatea de a crea atmosferă — a mai făcut şi pe alţii să-i caute calificări speciale. Alain a propus o foarte discutabilă formulă : «realismul magic». Dar Cazamian şi Legouis îl rup pe Dickens de realism. Se poate deduce elasticitatea ciudată pe care conceptele de *realism* şi *idealism* o au pentru cei doi autori.

Istoria lui Cazamian și Legouis e din 1924. *Istoria literaturilor*, apărută în colecția «Enciclopedia Pleiadei» (N.R.F.), e posterioară cu mai bine de treizeci de ani. S-ar putea crede că locul redus pe care-l au curentele în organizarea materiei — se face apel mai mult la clasicism și romantism — se datorește puținului spațiu pus la dispoziție. Volumul II — *Literaturile occidentale* — discută în aproape două mii de pagini peste patruzeci de literaturi naționale. Dar vagul conceptului de curent apare și în cele cîteva capitole de sinteză, unde, alături de clasicism, romantism și realism, se discută pe același plan barocul. Un *curent* al barocului se poate discuta în artele plastice. E explicabil că Jean Roussel alătură în *Istoria literaturilor* numele lui Gryphius de cel al lui Bernini, că trece mereu de la literatură la plastică. Dar construit pe elemente de stil și pe motive literare, cu interesante observații de detaliu, textul lui Roussel încearcă să surprindă esența barocului desprinsă de istorie — la antipodul însuși al conceptului de curent literar.

Menținerea în vag nu înseamnă neapărat împuținarea curentelor, reducerea lor la cîteva mari direcții ale literaturii universale. Consecința opusă se întîlnește și ea. În studiul lui minuțios și de bună informație, *De la Baudelaire la suprarealism* [1], M. Raymond trece în revistă un mare număr de mișcări în poezia franceză dintr-o jumătate de secol. Le reduce însă la programele estetice. E o formă frecventă, pe care o ia înțelegerea estetizantă a istoriei literare. Curentele sînt definite exclusiv prin programul pe care l-au susținut, uneori foarte zgomotos.

Vagul face să sporească și categoriile arbitrare. Mișcarea literaturii e desemnată adesea doar printr-un adjectiv sau printr-o figură de stil. *Explorări în literatură* [2], o antologie americană cu scopuri evident didactice — deci obligată la o anumită claritate măcar

[1] Ed. Corrèa, 1934.
[2] Miller, Truesdale, Whitmer, *Explorations in litterature*, Lipincott Company Chicago, 1938.

formală — îi grupează pe Emerson, Thoreau și Hawthorne în cadrul «direcțiilor secolului al XIX-lea». Longfellow, James Russel Lowell, Oliver Wendell Holmes ar constitui altă direcție *(trend)* : «aristocrația intelectuală».

Transformarea curentelor într-un cuvînt comod și dilatabil după plac trebuie pusă în legătură cu o tendință din ce în ce mai marcată în istoriografia literară a Occidentului. De la Vico și pînă la sfîrșitul secolului trecut, istorismul a părut un bun dobîndit în explicarea literaturii. Interpretarea biografică a lui Sainte-Beuve, «momentul» și «mediul», doi dintre cei trei factori explicativi ai lui Taine, au fost categorii îngrădite de înțelegerea fragmentară sau mecanică a raportului dintre literatură și societate. Au însemnat însă un efort apreciabil de raportare istorică, efort fertilizat de magnifica artă analitică a doi mari critici. E mai puțin cazul cu Brunetière, a cărui idee conducătoare cu privire la evoluția speciilor literare, foarte interesantă ca punct de pornire, a rămas sclerozată de estetism și de rigiditate școlărească. Dezvoltarea hegelianismului în istoria literară germană și, prin De Sanctis, în cea italiană a stimulat și ea istorismul. Georg Brandès, danez de cultură germană, s-a format prin acțiunea succesivă a hegelianismului și a gîndirii lui Taine — pe care a analizat-o în lucrarea lui de doctorat.

Explicite sau subînțelese, pozițiile antiistorice s-au înmulțit progresiv, o dată cu ultimele decenii ale veacului trecut. Căile urmate sînt foarte diverse. În mod paradoxal, studiile comparatiste, care prin definiție ar părea obligate să se axeze istoric, ajung uneori la rezultatul opus. Urmăresc un motiv sau un sistem de motive ca un circuit închis. Sînt neglijate diferențele esențiale între motivul «lumii ca teatru», așa cum apare în literatura medievală, la Shakespeare sau în scrisul contemporan. Un exemplu de sistem închis este modul cum Ernst Robert Curtius stabilește, cu impresionantă erudiție, dar și cu înlăturarea din discuție a diferențelor flagrante, prelungirea acțiunii

exercitate de literatura latină a evului mediu.[1] O rupere de istoricitate o aduce şi direcţia neopozitivistă a cercetărilor comparate. Refuzînd sintezele, cercetările îşi delimitează un obiect cît mai fragmentat : raporturile între doi scriitori, un moment biografic, uneori doar o latură dintr-o operă. Nu vrem să fim greşit înţeleşi. Nu se pune în discuţie utilitatea metodei comparative, instrument fundamental pentru cercetarea literaturii universale, ci înţelegerea şi folosirea prea îngustă a acestei metode. De asemenea, interesul principial al unor astfel de investigaţii, ca operaţii pregătitoare, e fără dubiu. Dar accentul cade exclusiv asupra pregătirii unor sinteze, care întîrzie. Istoria literaturii e tăiată în segmente ce tind spre infinitul mic. Adesea pulverizarea face să dispară însuşi procesul, mişcarea istorică.

Ar mai fi de amintit şi caracterul antiistoric, pe care-l capătă construcţiile arbitrare de cicluri. Faptele sînt forţate să intre în tipare menite să ilustreze o filozofie retrogradă a istoriei, cum sînt sumbrele profeţii ale lui Spengler despre «apusul Occidentului». Dar o tendinţă care, în ultimele decenii, a luat amploare mai mare este substituirea istoricului prin tipologic. Fie că se porneşte de la o realitate istorică, fie că se improvizează un tip ori o antiteză, cum a făcut Nietzsche cu «apolinicul» şi «dionisiacul», ţelul e acelaşi. În locul mişcărilor concret-istorice, a curentelor şi şcolilor cu stare civilă precisă, deci în locul sintezelor verificabile prin fapte, se creează tipuri care pun semne de egalitate între perioade şi fenomene diferite.

Tudor Vianu a semnalat într-un studiu această tendinţă în lucrările, foarte interesante de altfel, ale lui Gustav-René Hocke *(Die Welt als Labyrint, Manierismus in der Literatur)*. Am pomenit de baroc. Plăsmuirea de tipuri largi e izbitoare mai ales în numeroasele lucrări publicate în ultimul sfert de secol, în

[1] E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-Age latin.* Presses Universitaires de France, 1956.

legătură cu această perioadă a plasticii. Barocul a devenit categorie generală la Eugenio D'Ors. A trecut în mai toate artele şi în mai toate epocile ca o clasificare independentă de istorie. În plastică, saltul l-a făcut mai de mult Wölfflin. *Arta clasică* — lucrarea acestuia din 1899 — se menţine încă pe plan istoric. *Concepţiile fundamentale ale istoriei artei* din 1915 traduce istoricul în tipologic. Deosebirile principale dintre arta Renaşterii şi baroc (liniarul şi picturalul, suprafaţa şi profunzimea, forma închisă şi forma deschisă etc.) devin atributele a două tipuri opuse de viziune. Wölfflin susţine existenţa unor legături mai strînse între artişti foarte îndepărtaţi istoric, dar înrudiţi tipologic, decît între exponenţii aceleiaşi perioade.

Într-o comunicare ţinută la «Societatea franceză de estetică», Victor Tapié, autorul unei cercetări istorice despre *Baroc şi clasicism* [1], s-a arătat iritat de această invazie a unei formule folosite în afară de timp şi în afară de artă : «Cealaltă (atitudine, n.n.), aflată, aş îndrăzni s-o spun, la extremitatea opusă universului ştiinţific, este răspîndirea mondenă. Pare elegant să vorbeşti de baroc cu privire la artă, la literatură, la modă. Îl găsim peste tot. După expresia lui Lucien Febvre, toate epocile sînt presărate cu baroc. Dar, de fapt, nu se înţelege prea bine la ce se referă expresia şi se întreţine cea mai mare confuzie.» [2]

Nu e vorba numai de o modă, sau, altfel spus, moda traduce, pe planul superficial al «culturii după ureche», o anumită direcţie ideologică. Şi nu e vorba numai de baroc.

În cercetarea curentelor, utilizarea tipurilor împotriva istoriei constituie o sursă de confuzii, tocmai pentru că deformează şi extinde prea vag o distincţie

[1] Plon, 1956.
[2] *Revue d'esthétique,* no. 4/1962, p. 436. A se vedea şi *The sociology of style (or Wölfflin reconsidered),* în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 1961.

necesară. Ne lovim și aici de echivocul terminologiei, care amestecă uneori firele în istoria, critica sau estetica literară. Termeni creați inițial pentru a desemna realitatea istorică, a unui curent sau a unei școli, au căpătat sensuri mai largi, uneori foarte justificate. De la expoziția lui Courbet, pe care a calificat-o polemic, termenul de *realism* a dobîndit extinderea știută. Același lucru cu cel de *romantism*.

Estetica sau critica marxistă vorbesc adesea de curent și de metodă romantică. Folosirea aceluiași termen e justificată, căci conținuturile se înrudesc. Dar e necesară disocierea. Metoda artistică traduce mai larg ideologicul în estetic, se referă la elementele fundamentale din construcția imaginii și, de aceea, poate apărea, cu nuanțe ce se cer scoase la iveală, în mai multe momente istorice. În sens de metodă, romantismul înseamnă mai ales predominarea afectului și imaginației și accentuarea individualizării, interesul pentru particularul mai puțin obișnuit. Oricare soluție am accepta, în cazul metodei ne referim la trăsături foarte generale cu privire la modul de construcție a imaginii, și nu la amănunte de stil. Apărut într-un anumit context istoric și social, curentul e mai precis localizat. Se naște, cunoaște apogeul și dispare treptat. Bineînțeles că data de naștere sau de deces a unui proces istoric rămîne convențională, are mai mult utilitate mnemotehnică. Curentele care-și adaugă la denumire cîte un «neo» — neoclasicismul sau neoromantismul — sînt eventual înrudite metodologic cu aproximativele lor omonime, dar rămîn istoric altceva. Romantismul siropos, care caracterizează sămănătorismul, nu poate fi identificat de nimeni cu mișcarea literară anterioară, din preajma 48-ului.

Înțelesul deosebit, pe care-l capătă denumirea curentelor cînd e folosită pentru a desemna o metodă artistică, nu înseamnă însă antiistoricitate. Cu o sferă mai vastă de aplicație, metodele artistice nu pot fi studiate cu spor decît dacă le delimităm istoric. Altfel se îneacă în vag.

În practică, aceiași termeni mai revin, folosiți printr-o analogie adesea fertilă, atunci cînd se referă la structura individuală a unui artist. S-a vorbit de structura clasică a lui Caragiale, de cea romantică a lui Sadoveanu, fără ca — lăsînd la o parte confuziile — aceasta să însemne că cei doi artiști au creat insule înăuntrul realismului. În toate cazurile, extinderea sensurilor se justifică, atunci cînd nu contrazice, ci întregește înțelegerea istorică. Altfel, avem de-a face cu termenii *«passe-partout»*, care-l irită pe Tapié, și, prin intermediul lor, cu reînvierea unei maniere metafizice de a opera cu categorii în afara timpului.

Explicația, în stare să surprindă complexitatea organizată a mișcărilor literare și substratul lor social, pune cercetătorului probleme dificile. Parțializarea sau schelăria ridicată pe un principiu arbitrar se înfăptuiesc cu mai multă ușurință.

O întrebare fundamentală se referă la substratul istoric și ideologic al fiecărei mișcări literare. Răspunsul nu are nimic comun cu istorismul naiv. Sosul uniform de generalități istorice, în care au fost prezentate individualități și situații profund deosebite, n-a constituit un început de dezlegare, ci, ca orice clișeu, a dus la oprirea cercetării prin închistarea gîndirii.

Fiecare curent aduce un conținut ideologic, cerut de o situație istorică și comunicat prin mijloacele cele mai variate, artistice, teoretice și publicistice. Ponderea specială a epocilor de cotitură cere atenție la nuanțele pe care le pot dobîndi aceste răspunsuri, în împrejurări aproximativ aceleași sau în mișcări literare înrudite. Mișcarea inițiată de Eliade, în al treilea deceniu al veacului trecut, are sens antifeudal ca și aceea, puțin posterioară, a *Daciei literare*. Amîndouă exprimă, în mare, aceleași forțe sociale. La începutul activității lui, Eliade rămîne la credința de tip iluminist că progresul se poate obține printr-un proces general de culturalizare — biblioteci, presă, traduceri. În deceniul următor, vom întîlni o gamă de ati-

tudini mergînd de la același Eliade pînă la Bălcescu. Dar, pentru cei mai mulți scriitori ai *Daciei literare,* cultura creată pe toate căile începe să fie judecată selectiv. Nu orice traducere e bună, nu orice influență e acceptată.

Chiar în cadrul aceleiași mișcări, diferența dintre perioada de pregătire a revoluției și momentul exploziei se percepe în schimbări de ton. E suficient să confruntăm încrederea calmă în progres din *Anul 1840* al lui Alexandrescu cu apelul incandescent din *Deșteptarea României* sau din *Marșul* lui Catina.

Împrejurările istorice nu constituie pentru un curent o ramă rigidă. Totuși, dacă raportul social-economicului cu literarul ar fi unicul factor și ar acționa într-un singur sens, cercetarea ar rămîne relativ simplă. Corespondența lui Engels a pus de mult în gardă împotriva simplificării ce mutilează faptele. Aceeași situație economică și un răspuns ideologic asemănător pot căpăta întrupări literare profund deosebite prin contribuția celorlalți factori ideologici.

Marea decepție, care a urmat revoluției burgheze din Franța, se percepe și în ideologia romantismului progresist, și în cea a realismului critic. Ambele mișcări se dezvoltă în jurul lui 1830. Evoluția lui Hugo spre stînga se petrece în anii domniei lui Ludovic-Filip, Dumas a luptat în 1830 pe baricadele pariziene. A fost demult pomenit faptul istoric pe care-l constituie în această perioadă amestecul romantismului cu realismul critic. Romantismul a căpătat mai devreme conștiință estetică. Realismul critic a apărut la început ca o reacție anticlasică. De aceea și-a rostit punctul de vedere în *Racine și Shakespeare* (1823—1825) al lui Stendhal, păstrînd iluzia că apără tot «romanticismul». Alte influențe și-au spus apoi cuvîntul, în special modul științelor naturii de a aborda realitatea. Nici romantismul progresist n-a fost evazionist. Caracterul polemic, aluzia contemporană se regăsesc chiar și în scrierile istorice. Cenzura lui Ludovic-Filip a înțeles-o atunci cînd a interzis *Regele petrece.* Dar, axat pe disputa cu clasicismul, romantismul a contestat sistematic normele curentului înaintaș. De aici

mai marea libertate a mijloacelor, ostilitatea față de teoria rigidă a genurilor, interesul pentru mișcare, în opoziție cu statismul clasic. De aici și accentul pe subiectivitate, imaginație și pasiune, opuse obiectivității și raționalismului clasic. Treptat, realismul critic francez și-a descoperit propria estetică, a ajuns s-o opună romantismului. Nou exemplu de negare a negației, a redescoperit obiectivitatea într-un studiu superior. Deși a stăruit mult asupra «egotismului» său, Stendhal a știut să-și disece lucid pasiunea pentru Matilda Dembovski și să construiască teoria cristalizării pornind de la propriile lui experiențe. Laturile romantice ale lui Balzac sînt mereu pomenite. Ecourile din Swedenborg și din romanele «gotice» sînt reale, dar au fost subliniate excesiv. Ele rămîn subordonate observației sociale și dorinței de rigoare, care l-a îndemnat pe Balzac să organizeze *Comedia umană* după modelul științelor naturii.

Ideologia curentelor se cere studiată cu atenție la nuanțele pe care le introduc și factorii interni — stadiul literar anterior —, și înrîurirea altor arte ori a altor forme de conștiință socială. Faptele izolate au început mai de mult a fi investigate. Preocupările de acest gen au sporit în ultima jumătate de secol prin cercetările comparatiste. Raporturile clasicismului cu cartezianismul, ale enciclopediștilor cu empirismul și senzualismul, relațiile diverse și schimburile de motive și subiecte între scriitorii, muzicienii și pictorii romantici, sau între simboliști și impresioniști au stimulat o bibliografie bogată. Rezultatele sînt adesea utile pentru faptele descoperite, deși e evident că domeniul de explorat rămîne imens. Dar perspectiva neopozitivistă mai menține cu încăpățînare cercetările la individualități, la momente izolate. Chiar cînd se pornește de la fenomene de ansamblu, decuparea problemei, izolarea ei de contextul social deformează soluția.

Legăturile dintre curentele diferitelor arte constituie un teritoriu fertil de studiu, cît timp nu încercăm să aflăm explicația artei exclusiv în artă. Influențele reciproce — de la literatură la muzică și plastică, ori

cele inverse — ne oferă datele unei anumite etape. Astfel, se poate urmări acţiunea wagnerianismului asupra simbolismului. A fost urmată de influenţa în sens invers. Debussy datorește mult poeziei simboliste.

Cît de utile, cercetările asupra schimburilor de motive, de teme, de puncte programatice, nu îngăduie generalizări pripite. Infinitatea de determinante speciale modifică situaţia în fiecare artă, particularizează ceea ce este, în mare, comun. Constatăm deosebiri în conţinutul estetic al curentelor la fel denumite. Între impresionismul plastic şi cel muzical există tot atîtea diferenţe, cît şi înrudiri — şi nu e vorba numai de deosebiri de limbaj. Chiar cînd apropierea estetică e evidentă, desfăşurarea în timp comportă mari diferenţe. Romantismul s-a dezvoltat în aceeaşi perioadă în toate artele unei culturi naţionale. Clasicismul e periodizat însă deosebit de istoricii literari, muzicali şi plastici. În secolul al XVIII-lea, cînd în literatură a rămas o mişcare epigonică, asediată de preromantism, clasicismul cunoaşte în muzică momente de apogeu cu Haydn şi Mozart. Diferenţele se pot datora în parte şi impreciziei caracterizărilor. Mozart nu e un pur clasic. Dar factorii specifici nu permit egalizările.

Cît priveşte laturile estetice şi stilistice ale curentelor, mai mult interes s-a acordat programelor estetice. Domeniul e vast şi divers, pentru că aceste programe estetice au fost comunicate în modurile cele mai felurite. Începînd cu romantismul, programele estetice sînt, mărturisit sau nu, polemice, propun o artă poetică în opoziţie cu alta anterioară. O fac prin introduceri la scrieri considerate implicit drept modele ale formulei noi (Wordsworth şi Coleridge, Hugo), prin pamflete literare (Stendhal) şi, mai ales, prin articolele de început ale unor publicaţii (*Dacia literară, Sămănătorul*).

Am enumerat cîteva principale grupe de fapte necesare pentru stabilirea unei sinteze, pentru delimitarea unui curent. Nu toate sînt totdeauna prezente. Cele spuse mai sus corespund formei mature a curentelor, în epoca presei moderne şi a schimbului între literaturile lumii. Gruparea curentelor în jurul cîte unei reviste începe doar din secolul al XVIII-lea, cînd prind să se răspîndească publicaţiile literare. Enciclopediştii francezi au avut de luptat cu grupul «antifilozofilor» lui Fréron, din jurul *Anului literar*. Bătălia împotriva dramaturgiei clasice franceze şi a profetului ei german Gottsched, Lessing a teoretizat-o în *Laocoon*, dar a dus-o şi prin mijloace publicistice, prin articolele care au alcătuit *Dramaturgia din Hamburg*.

Manifestul estetic — afirmarea polemică a unei concepţii noi despre artă — a fost practicat doar în cadrul curentelor ce posedă un interlocutor şi se ridică împotriva unei mişcări anterioare. Aşa s-a dezvoltat romantismul împotriva clasicismului, parnasianismul sau naturalismul împotriva romantismului. Clasicismul, care n-a avut înaintea lui un vast curent acceptat, a păstrat iluzia că face ordine în artă, că redescoperă normele frumuseţii abandonate în epocile de «barbarie». N-a produs manifeste artistice, ci sfaturi şi canoane, arte poetice, după modelul lui Aristotel şi al Renaşterii.

Mai numeroase, curentele secolului al XIX-lea şi al XX-lea au şi preocupări teoretice variate. În literatura noastră, perioada şi problema au fost cercetate parţial, în sensul că s-au discutat părerile despre artă ale scriitorilor, fără să se urmărească întrucît ele desemnează estetica unei mişcări. Domeniul e bogat şi zonele de cercetare felurite. Interesează poeticele destul de numeroase, fie că au luat, ca la Eliade, forma ambiţioasă a unui «curs general de poezie», fie că au adoptat înfăţişarea foarte modestă a substanţialelor note la *Ţiganiada*. Lingviştii, dar şi istoricii literari, s-au interesat mai mult de o latură căreia împrejurările specifice de dezvoltare ale culturii noastre i-au accentuat importanţa : marea dispută despre limbă se întinde la noi pe aproape trei sferturi de secol, de la *Gramatica* lui Eliade (1828) pînă la înţepăturile antilatiniste ale lui Caragiale. Modurile prin care se susţin

părerile sînt surprinzător de diverse, merg pînă la parodie şi la farsa-parabolă a «prandiului academicu» oferit de Odobescu. Cu excepţia crizelor italianizante ale lui Eliade sau a concesiilor latinizante făcute de Alexandrescu în ediţia din 1863, pentru marii scriitori unitatea de atitudine este impresionantă. Mai cercetate au fost şi părerile despre folclor sau despre poezie. În mică măsură s-a încercat studiul articolelor cu caracter de manifest estetic în periodicele acestor o sută treizeci de ani. Şi în toate problemele rămîne de examinat în ce măsură părerea respectivă, cu ambiţii estetice, ori limitată la o chestiune litigioasă, poate fi raportată la o mişcare mai largă de idei. De asemenea, în ce măsură între aceste mişcări diverse se stabilesc opoziţiile sau continuitatea. Se pot reconstitui, astfel, concret, legăturile care apropie ideologic formule diferite de artă. La acest rezultat ajunge compararea opiniilor lui Bolliac şi ale lui Macedonski despre poezia socială, ori a paginilor despre folclor, scrise la jumătatea veacului de Russo şi Alecsandri, cu polemica academică din 1900—1913, în care au intervenit Maiorescu, Zamfirescu şi Delavrancea.

Nu toate trăsăturile — stil, program, teme şi tipuri specifice, presă proprie — sînt prezente, dar tot atît de adevărat este că structura ideologică şi estetică a unui curent, ca şi raportarea unui scriitor la o anumită mişcare literară nu pot fi diagnosticate pe baza unei singure laturi, că pretind confruntarea uneia cu celelalte şi ierarhizarea lor în raport cu substratul ideologic. Dacă am clasa în cadrul junimismului sau gîndirismului pe toţi colaboratorii accidentali, sau chiar pe aceia cu continuitate, ai *Convorbirilor literare* sau *Gîndirii*, fără a le analiza ideologia operei, ansamblul activităţii, trăsăturile de stil, am ajunge la clasificări bizare. Ştim că asemenea grupări au fost făcute din belşug în istoriografia literară trecută. Reducerea unui complex la o singură latură — şi aceea secundară — a servit atunci frecvent tezelor şovine sau estetizante. Chiar cînd a fost practicată cu inocenţă, rămîne o eroare.

Problema importantă şi grea, ce se pune cercetării monografice a unui curent, este descoperirea structurii particulare, care unifică aspectele pomenite. Istorismul (în sensul secolului trecut), descrierea generală de împrejurări de diverse ordine, configurarea unui mediu pe cîteva planuri, prin acumulare de detalii, nu mai pot fi suficiente, după ce marxism-leninismul a oferit explicaţia proceselor sociale. Pentru gîndirea burgheză, renunţarea la istorism e o simptomatică dare înapoi. Explicaţia, dusă mai departe, cere însă analiza factorilor care zămislesc curentele. Ca şi în cazul individualităţii artistice, se urmăreşte nu o iluzorie formulă farmaceutică, ci unitatea în mişcare. Cu deosebirile fireşti între un scriitor şi o grupare, se cere un echivalent a ceea ce denumim profilul ideologico-artistic. Un moment al evoluţiei economice, tradus politic într-un anumit stadiu al luptei de clasă, generează răspunsuri date în limbajul artei. Cercetarea marxistă nu se mărgineşte să schiţeze cauza. Schemele prea generale nu servesc şi nu explică. Dar nu se poate mărgini nici la descrierea care juxtapune faptele. Nici nu poate accepta improvizarea unui factor, care, pînă la urmă, devine explicaţie idealistă a spiritualului prin spiritual. În cazul citat al barocului, Contrareforma, încercarea catolicismului, după Conciliul din Trenta, de a răspunde pe toate căile asalturilor luterano-calviniste, e considerată cheie universală. Nu e un factor neglijabil, dar redusă la efectul Contrareformei, opoziţia barocului faţă de Renaştere îşi pierde sensul.

Ca şi pentru criticul literar, care caută să surprindă atmosfera unei opere ori individualitatea unui scriitor, realizarea unui tablou unitar din fapte numeroase şi de ordine felurite e o problemă de măiestrie. Aici dificultăţile sînt poate mai mari. Erudiţia e indispensabilă, dar riscă să devină finalitate, să acopere particularităţile şi unitatea mişcării sub pătura groasă a detaliilor.

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent de G. Călinescu oferă cîteva modele care descriu fenomene literare de ansamblu cu capacitatea de a individualiza, manifestată cu strălucire în capito-

lele despre Eminescu sau Arghezi. (Grupul lui Macedonski sau al Sburătorului, poezia gîndirisită etc.) Năzuind la această expresivitate, istoria literară a zilelor noastre își propune să organizeze mai sistematic prezentarea unui curent, astfel încît să iasă la lumină toate fațetele și să dea impresia de tot.

Trecerea de la descrierea faptelor la ordonarea lor explicativă e o sarcină pe care istoria artei n-o poate abandona fără a renunța la veleitatea științifică. Aceasta nu înseamnă condamnarea cercetărilor parțiale. Nu orice studiu e obligat la amploare monografică. Profilul unui curent poate fi trasat prin aporturi diverse și prin investigații cu obiect delimitat. În multe cazuri, chiar domeniul foarte vast obligă la limitarea obiectului. Cel care se va lansa de la început cu intrepiditate, în studiul de ansamblu al Renașterii sau al realismului critic, are multe șanse să nu depășească generalitatea, eventual banalitatea. Între această modestie necesară și menținerea neopozitivistă la mărunt și fragmentar există deosebire de atitudine și de consecințe. Prima nu exclude, ci face posibilă generalizarea.

Printre problemele ce le ridică studiul curentelor, mai dificile sînt acelea referitoare la relația individualității artistice cu mișcarea în care s-a încadrat. Personalismul sau sociologismul oferă scheme eronate și atrăgătoare prin simplitate. Curentul, conceput ca emanația unui artist de geniu, e consecința în artă a concepției idealiste despre istoria plămădită de eroi. Sociologismul propune și el soluții simple — clasarea definitivă a unui scriitor într-un curent fixat de o schemă sociologică. În această din urmă concepție, scriitorul posedă implicit toate caracterele curentului. Nepotrivirile sînt expediate în cîte o formulă vag restrictivă. Se pomenește de «unele inconsecvențe» sau de «unele contradicții».

După formula ironică a lui Engels, «aplicarea teoriei la o perioadă oarecare» nu are ușurința rezolvării «unei simple ecuații de gradul întîi». De aici insufi-

ciența unei concepții, care se face simțită uneori în școală : ceea ce s-ar putea denumi înțelegerea «geografică» a raportului dintre curent și individualitate. Clasarea scriitorilor în curente nu poate semăna cu împărțirea administrativă a unui stat, care așază fiecare localitate într-un raion. Acest adevăr elementar e uneori uitat pentru că schema geografică are avantajul aparentei clarități. Dar numărul scriitorilor greu încadrabili într-un curent e mare, ca și al acelora care au trecut prin mai multe curente ori au rămas la granița între două mișcări literare. Începuturile lui Hugo se circumscriu în romantismul catolic și legitimist. Poetul foarte precoce se bucură de favoarea monarhică. Dar încă de la 27 de ani, orientalismul, care însuflețește o întreagă culegere (*Orientalele,* 1829), își are izvorul, ca și direcția respectivă a poeziei lui Byron, în mișcarea de eliberare de sub jugul otoman și, în special, în ridicarea grecilor. În preajma lui 1830, gîndirea politică a lui Hugo începe să se orienteze spre stînga. Orientarea aceasta durează o jumătate de secol, pînă la sfîrșitul vieții lui Hugo. Evoluția poate fi urmărită de la *Han din Islanda* la culegerea de versuri și la romanele din deceniile 6 și 7 (*Pedepsele, Legenda secolelor, Mizerabilii*). Evoluția lui Alecsandri, care alternează tot în jurul lui 1860 versuri de factură romantică și clasicizantele pasteluri, sfidează și ea clasările geografice.

Mișcarea neîntreruptă a curentelor duce la situații la prima vedere paradoxale, care au substratul dialectic în lupta contrariilor și în schimbările calitative. Valurile literare n-au evanescența celor marine, dar ca și acestea pot fi mai net separate în punctele de creastă, iar în zonele de interferență se confundă. În forma lor matură, parnasianismul și simbolismul prezintă diferențe esențiale de stil și de metodă. Reacție antiromantică, parnasianismul pretinde din partea poetului obiectivitate împinsă pînă la impasibilitate, răspunde tumultului romantic prin preferința pentru aspectele plastice ale lumii. Simbolismul reintroduce afectul și jocul imaginației, înlocuind violența și cu-

lorile tăioase ale romantismului cu nuanţa, imprecizia şi sugestia. Totuşi, istoria literară notează ezitările şi trecerea de la parnasianism la simbolism. N. Davidescu şi-a intitulat volumul publicat în 1943 *Din poezia noastră parnasiană — antologie critică,* deşi cîţiva dintre poeţii înglobaţi în culegere — Săvescu, Demetriad, Obedenaru — sînt discutaţi obişnuit în legătură cu simbolismul. Nu e o simplă confuzie a antologistului. Însuşi Macedonski a ezitat între cele două curente, după ce a abandonat acordurile romantice din *Prima verba.* Iar la începuturile cenaclului macedonskian a subzistat alternarea între parnasianism şi simbolism. În Franţa, situaţia lui Baudelaire, în raport cu cele două curente, are semnificaţii asemănătoare. Relaţiile cu parnasienii sînt cunoscute. *Florile răului* sînt dedicate lui Téophile Gautier. Deşi n-a făcut parte din grupul care a editat *Le Parnasse,* Gautier poate fi socotit, alături de Leconte de Lisle, drept promotor al parnasianismului. Fostul romantic abandonase de mult vehemenţa tinereţii şi îşi nutrea poezia lui foarte cizelată dintr-o viziune picturală. Omagiindu-l ca maestru, Baudelaire recunoştea înrudiri cu ceea ce avea să devină estetica parnasiană. Şi-a mărturisit, în des citatele versuri din *Frumuseţea,* preferinţa pentru frumosul nemişcat şi statuar. Dar, la fel de justificat, simboliştii l-au socotit pe Baudelaire drept înaintaş. Nici în acest caz înrudirea nu se reduce la o singură poezie, la sonetul *Corespondenţelor.* Acolo, într-adevăr, sinesteziile simboliste sînt prefigurate de «parfumurile, culorile şi sunetele» care «îşi răspund».

În istoria literară din ultimii ani, atitudinea cu orice preţ amabilă a avut consecinţe curioase în problema relaţiei dintre curent şi individualitate. În cazul cîtorva curente ideologic-negative, s-a interpretat foarte larg adevărul că simpla colaborare la o revistă nu înseamnă neapărat şi acceptarea curentului pe care-l exprimă publicaţia respectivă. De aici, fenomenul care a fost denumit ironic «curente fără personalităţi». Despre ideologia negativă a sămănătorismului sau a

gîndirismului s-a vorbit foarte vag ; exemple s-au dat însă numai din vasta şi puţin interesanta categorie a scriitorilor de mîna a treia. S-a observat o vreme dispariţia sămănătoriştilor, ca realităţi individuale, şi persistenţa unei entităţi reduse la cîteva trăsături abstracte şi exemplificate prin Maria Cunţan sau Locot. Vulovici. Prefeţele l-au separat adesea de sămănătorism nu numai pe Vlahuţă — aici problema suportă într-adevăr discuţie —, dar şi pe Iosif sau pe Gîrleanu, care au condus o vreme publicaţii specifice pentru ideologia şi estetica mişcării şi au reflectat în multe pagini trăsături definitorii pentru această mişcare.

Chiar discuţiile despre sămănătorism şi poporanism, duse în 1960—1961 cu toată seriozitatea argumentării şi a informaţiei, au lăsat să apară urmele atitudinii care plasează fără resturi pe scriitori în curente. Subzistă echivalente, ceva mai puţin simplificate, ale concepţiei «curente fără personalităţi». De aceasta a doua categorie s-a apropiat negarea existenţei unui sămănătorism literar, afirmaţia că poporanismul şi sămănătorismul au fost mişcări exclusiv culturale, şi nu literare. Se pot regăsi, totuşi, la ambele mişcări principalele trăsături prin care se definesc curentele ; astfel sînt, pentru sămănătorism : comunitatea de stil, limbajul sfătos-adjectival, preferinţele tematice (conflictul între arendaş şi boier, trecerea prin purgatoriul oraşului) şi tipurile (dezrădăcinaţii etc.).

Ideea că scriitorii, oricît de mari, pot trăi în strînse legături cu o mişcare literară fără a-şi păta aripile, are rezonanţe personaliste. Concepţia romantică acordă individualităţilor prodigioase dreptul de a iradia influenţe fără a le suferi. Dar aici eroarea se învecinează cu un adevăr, pe care-l deformează prin exces. Că marile personalităţi nu încap pe deplin în curente e un fapt lesne de verificat. Ele depăşesc chiar mişcările de care au fost o vreme apropiate. Istoria literară e populată de numeroşi romantici, care ironizează romantismul (Heine, Musset) şi-l contrazic prin numeroase aspecte ale operei. Goethe nu poate fi în-

cadrat cu seriozitate într-un anumit curent. Perioada *«Sturm und Drang»* a fost pentru el o experiență de tinerețe, cu roadele artistice cunoscute — *Werther* sau *Goetz von Berlichingen*. Nici clasicismul nu-l cuprinde în întregime. În orice caz, clasicismul lui Goethe e o problemă de structură, și nu de raporturi cu un curent cu existență istorică bine delimitată.

În astfel de situații, legăturile cu diferite mișcări nu rămîn fără urmări asupra scriitorului de geniu, dar ele nu vor putea niciodată explica pe deplin formarea și structura personalității sale. În cazul lui Sadoveanu, trecerea pe la *Sămănătorul* se percepe în nuvelele lui de la începutul veacului. Ponderea acestui moment în ansamblul operei e pe deplin neglijabilă. Prin mijlocirea *Vieții romînești*, relațiile cu poporanismul literar sînt mai îndelungate. Dar, pentru oricare cititor serios al lui Sadoveanu, integrarea totală a acestuia în poporanism ar fi o absurditate.

De astădată rezervele nu se datoresc interpretării amabile, ci însuși raportului între scriitor și curent. Așa cum nu există în realitate o distribuire geografică a scriitorilor pe curente, nu avem aici de-a face nici cu raportul logic de la gen la specie. Specia are trăsături mai bogate decît genul, dar posedă toate caracterele genului, potrivit cu raportul invers ce există între sfera și conținutul noțiunilor. Cu cît e mai generală, o noțiune are conținut mai sărac. Mai puțin generală decît genul, specia posedă conținutul acestuia, dizolvat în propriile ei trăsături.

Individualitatea artistică nu reproduce obligator toate trăsăturile curentului cu care a intrat în legătură. E firesc ca o personalitate mai bogată să aibă și raporturi mai diverse cu realitatea, să nu încapă în întregime în schema unui curent. Pe N. Nicoleanu, termenul de *decepționist*, creat de Gherea, îl definește. Pentru Eminescu e o latură într-un univers complex.

Marii scriitori cristalizează ceea ce era difuz, călăuzesc mișcări abia înfiripate, explicitează ceea ce fusese formulat obscur. Dar mișcarea e preexistentă.

Cercetările pot arăta cum se ivesc, cu stîngăcii, premisele «eminescianismului» înaintea lui Eminescu, tonurile «caragialești» mai înainte ca tînărul Caragiale să fi publicat primele texte în *Ghimpele*. Ghilimelele sînt obligatorii, căci rolul individualității artistice nu mai are nevoie de demonstrație. De la scrierea medie la opera de geniu nu e doar diferență cantitativă. Dar direcția preocupărilor și formele noi de sensibilitatea preexistă, se creează treptat, pînă ce opera de geniu le dă starea civilă.

Oricît de strînse ar fi raporturile între scriitor și curentul în cadrul căruia a evoluat, ele nu acoperă întregul cîmp al individualității lui artistice. Devin posibile situațiile contradictorii, paradoxul romanticilor antiromantici, al realiștilor critici cu trăsături romantice.

Înțeleasă astfel, relația permite o discuție mai la obiect într-o problemă importantă. Analiza ei mai amănunțită depășește țelul pe care și l-au propus aceste pagini. Ne rezervăm dreptul de a o încerca anume cu un prilej viitor. Enunțată pe scurt, problema ar suna : în ce măsură e justificat să vorbim de un realism critic al secolului XX ? E din nou vorba de confuzia între curent și metodă.

Se menționează adesea realismul critic ca un teritoriu istoric învecinat imediat cu realismul socialist. Sînt citați obișnuit, drept reprezentanți ai realismului critic în epoca noastră, Galsworthy, Dreiser, Roger Martin du Gard sau Heinrich Mann. În sens metodologic, afirmația se susține și confruntarea e foarte importantă. Limitele înțelegerii istorice a realismului critic contrastează cu perspectiva realismului socialist, scot în relief noua calitate a metodei artistice, pe care a creat-o stadiul leninist al mișcării revoluționare. În acest sens, termenul de realism critic — cu contrastul specific între forța observației și granițele înțelegerii social-istorice — poate fi aplicat la multe mișcări din literatura contemporană. El integrează metodologic neorealismul italian, o bună parte dintre acei *«angry young men»* din Anglia sau, în măsura

în care începe să depășească protestul anarhic și să capete contur artistic, mișcarea *«beatnic»*-icilor americani. În acest sens larg, Moravia, Calvino, Pasolini și John Osborne, Kingsley Amis sau John Braine pot fi cu toți considerați realiști critici.

Dar, în fiecare dintre literaturile lumii, realismul critic este și o realitate istorică, un curent cu existență încheiată. A evoluat, după cum știm, paralel cu romantismul ; mai precis, e puțin posterior romantismului. Mulți dintre marii realiști critici au început prin a fi romantici și au păstrat, ca Balzac sau Flaubert, o anumită dualitate. Observația critică s-a străduit să domine jocul fanteziei și patetismul. Localizarea istorică diferă. În Franța, realismul critic se dezvoltă de prin 1830 pînă la sfîrșitul celui de-al doilea imperiu. După 1870, în jurul fraților Goncourt și a încă foarte tînărului Zola, încep să se grupeze viitorii naturaliști. Dar prefața la *Germinie Lacerteux*, a lui Edmond și Jules de Goncourt, care poate fi socotită drept primul manifest naturalist, datează din 1864. Condițiile specifice au împins la noi după 1870 dezvoltarea realismului critic și a celui de-al doilea val romantic. Curentul realist-critic, sub forma lui închegată — cu susținerea teoretică pe care o constituie articolele literare ale lui Caragiale sau Vlahuță, cu revistele reprezentative (*Revista nouă*, *Vatra*), se stinge la capătul primului deceniu al secolului nostru și în anii care preced războiul mondial. Puțini realiști critici supraviețuiesc după 1919.

În cazul realismului critic, disocierea dintre curent și metodă e necesară pentru că amestecul termenilor creează frecvente confuzii. Problema se interferează cu aceea pe care o discutăm. Scriitori aparținînd unor curente diferite se păstrează în dezlegarea raportului dintre artă și realitate înăuntrul frontierelor metodologice ale realismului critic. Participarea la diverse curente nu-i clasifică. Nu rămîn un simplu reflex al curentului, pe care uneori îl contrazic pe largi porțiuni din operă.

Se explică astfel un fenomen important în literatura noastră dintre cele două războaie. Se înfruntă atunci formule diverse, multe tributare autonomismului estetic. Dar în cadrul curentelor, în această perioadă mai numeroase, în mai zgomotoasă concurență și mai puțin durabile, se întîlnesc numeroși scriitori de orientare realistă. Nu mai avem un realism critic unitar, un curent detectabil ca fapt de istorie literară, dar avem realiști critici de seamă, mai ales în proză, și influențele ce se întretaie nu împiedică soliditatea și unitatea realistă. Cu orientare de la început antiestetizantă, grupul *Vieții romînești* duce o acerbă polemică împotriva *Sburătorului*. Camil Petrescu a evoluat o vreme în jurul *Sburătorului*, i-a acceptat unele poziții estetice, s-a războit și el în cîteva articole cu revista ieșeană, iar în discuția despre roman a susținut tezele lovinesciene, cărora G. Călinescu avea să le dea replică, în 1938. Incompatibilități de ordin estetic l-au îndepărtat apoi pe Camil Petrescu de Lovinescu și i-au inspirat un voluminos pamflet : *D. Eugen Lovinescu — sub zodia seninătății imperturbabile*. Dar, chiar în perioada *Sburătorului*, scrisul lui Camil Petrescu rămîne în coordonatele lui fundamentale realist și «anticalofil», denumire pe care scriitorul o găsise pentru o atitudine antiestetistă.

E unul dintre multele exemple care arată că, mai cu seamă în această perioadă, n-am înțelege mare lucru din dialectica raportului curent-scriitor, dacă am identifica-o cu relația gen-specie și am cere scriitorului să reflecte consecvent și integral trăsăturile curentului. Și e unul dintre multele exemple, care ilustrează modul cum explicația marxist-leninistă e în stare să respecte mișcarea și diversitatea, fără a se lăsa hipnotizată de detalii și fără a părăsi contactul cu faptele literare.

PREZENȚE PERMANENTE

EMINESCU PE FONDUL LITERATURII UNIVERSALE

Există în fenomenul eminescian o originalitate istorică, mai aparentă cînd îl plasăm în configurația literaturii mondiale. Se vorbește curent de prelungirea romantismului la noi. Formula constată o situație izbitoare și are meritul de a se opune altor caracterizări, în care opera eminesciană apărea ca un simplu reflex. Astfel, a fost «produsul tardiv al romantismului german», frază comparabilă cu nefericita «sucursală balcanică a romantismului francez» a lui Pompiliu Eliade.

Justificată istoric, ideea de prelungire, care a suscitat în ultimii ani o dezbatere interesantă, trebuie corectată, întrucît implică o periodizare a romantismului infirmată de faptele literare. S-ar părea că greutatea specifică a curentului cade la noi pe prima lui perioadă, aceea din jurul 48-ului. Fie că acceptăm periodizarea pe generații propusă de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, fie cea mai frecvent folosită, pe două principale momente, diferențele estetice între perioade se impun. Situațiile sînt deosebite, datele istorico-literare la fel de deosebite. Prima perioadă e a începuturilor, a fierberii, a căutărilor ; în cealaltă, romantismul atinge maturitatea. De aici diferențele de tonalitate, dar și raportul răsturnat în comparație cu alte literaturi.

În poezie mai ales, în teatru și roman în mare măsură, romantismul stăpînește scrisul și sensibilitatea primei jumătăți a secolului al XIX-lea în principalele literaturi ale lumii. În deceniile următoare, continuă să scrie cîte un romantic, dar istoria literară trebuie să consemneze izolarea lui într-un peisaj schimbat. Operele pot fi majore. Într-o vreme cînd parnasienii postulau în poezie obiectivitatea și valorile plastice, cînd începuse fermentarea care avea să reintroducă afectul și solicitările imaginative o dată cu vagabondarea simboliștilor prin vremuri și locuri, la cîțiva ani după *Florile răului* și procesul Baudelaire, Hugo a construit *Legenda secolelor*. Iar *Cele patru vînturi ale spiritului* datează din 1881, an în care principalii simboliști francezi atinseseră maturitatea.

La Hugo, bătrînețea rodnică a lui Booz înseamnă continuare. Romantismul lui se afirmase pe la 1820 și se fixase teoretic în prefața, din 1827, la *Cromwell*. În literatura germană pe la jumătatea secolului, scrisul zbuciumatului Mörike, pe care unii istorici literari îl denumesc «ultimul romantic», dă și mai net impresia de izolare. Trecuse peste o jumătate de secol de la maxima înflorire a romantismului german.

În literatura noastră, diferențele sînt și de date, și de pondere. Pentru mulți dintre acei care discută problemele romantismului românesc, curentul pare a se confunda cu perioada 48-ului. Menționînd — evident — saltul în calitatea poetică, pe care-l reprezintă momentul Eminescu, ei acceptă cu greutate să vorbească în acest caz de o mișcare, cînd au mereu de-a face cu o personalitate. Dimensiunile lui Eminescu acoperă realitatea istorico-literară. Perioada 48-ului, cînd, cu pondere diferită, romantismul apare la mai toți scriitorii de seamă, pare a permite singură caracteristicile unei mișcări. De aici și formularea cu privire la «prelungire».

Dar pentru scriitorii 48-ului, romantismul afirmării și acțiunii e numai unul dintre elementele unei sinteze complexe. Nu vom mai insista asupra mult dezbătutei probleme a amestecului de romantism și clasicism, sau de romantism și observație realistă, care dă acestei perioade fizionomia ei specială. Trebuie spus doar că e evident felul armonios și unitar, în care formule artistice, în altă parte antagonice, conviețuiesc la scriitorii 48-ului. Inexistența unui clasicism anterior, ca o mișcare definită, face ca în conștiința artistică a lui Alexandrescu, Negruzzi, Russo ori Alecsandri să nu apară incompatibilitatea unor astfel de formule. Unificarea e de ordin ideologic. Tonurile diverse, speciile aflate în luptă în alte literaturi sînt încărcate de același mesaj dictat de «duhul care fierbe în lume». De aceea, Alexandrescu alternează meditația cu fabula, Russo trece de la bunul-simț ironic din *Cugetări* la *Cîntarea României*. Negruzzi de la *O alergare de cai* la *Negru pe alb*, Alecsandri de la plastica armonioasă a *Pastelurilor* la grandiosul din *Legende*. În genere, evocarea gloriei trecute, apelul la schimbare și inspirația folclorică stimulează tonul romantic. Acestea sînt și direcțiile programatice ale *Daciei literare*. Satira se exercită prin clasicizantele fabule și epistole, ori prin observația de moravuri din proza lui Negruzzi și Alecsandri. Literatura epocii n-a cunoscut pasionata imprecație a scrisorilor eminesciene, nici *«Witz»*-ul romantic, care încearcă să anuleze realitatea și proiectează împrejurul ei — atotputernic — Eul.

Unitatea de atitudine și afirmare e unul dintre cele mai nobile caractere ale scrisului pașoptist. Dar, cît privește evoluția romantismului, avem de-a face cu o perioadă de formare. Unul dintre teritoriile cele mai caracteristice pentru romantism, poezia erotică, e încă neexplorat efectiv. Denivelarea dintre erotica lui Alexandrescu sau Alecsandri și ansamblul operei lor e izbitoare. În poezia de dragoste și experiența anterioară era mai săracă. Mijloacele de investigație și de expresie urmau a fi abia descoperite («E o durere mare / Și suferinți, pe care / A le simți pot numai, / A le descri mi-e greu», scrie Alexandrescu).

De aceea, se poate vorbi de un raport istoric cu totul deosebit. Romantismul nostru nu s-a prelungit, ci

s-a maturizat şi s-a definitivat pe toate tărîmurile o dată cu Eminescu.

De aceea, pentru a surprinde modul cum se desprinde silueta lui Eminescu pe ecranul literaturii mondiale, discuţia trebuie să se oprească asupra acestei originalităţi istorice, asupra izvoarelor, asupra raporturilor dintre poet şi mişcarea mai largă pe care a exprimat-o şi a modificat-o. Sînt premise care permit să se înţeleagă mai bine sinteza pe care a înfăptuit-o Eminescu — între preocupările, tonalităţile principale ale romantismului şi răspunsul dat unui moment din istoria poporului nostru.

Datele de istorie literară sînt concludente. În vremea cînd se forma Eminescu şi, cu atît mai mult, în aceea în care s-a maturizat, romantismul se stinsese în Europa şi în cele două Americi. Glasurile pe care le asculta băiatul din trupa lui Pascaly, întîlnit de Caragiale prin 1868, ori studentul de la Viena şi Berlin aparţineau trecutului.

Diversitatea izbitoare a romantismului — în care se pot recunoaşte, în cele mai variate combinări de atitudini, mijloace şi teme, opoziţia dintre închiderea în sine, medievalismul şi atitudinea activă — se manifestă şi istoric. Valurile succesive ale romantismului se desfăşoară la intervale relativ mari. Prezenţa acelei perioade pregătitoare — preromantismul — care, în mod bizar, a fost cercetată adesea independent şi fărîmiţat, pe genuri (sentimentalismul, romanul gotic englez, drama burgheză din Franţa şi Germania, *Sturm und Drang*-ul), estompează şi mai mult contururile. Fenomenele de tranziţie apar din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Romantismul caracterizat se iveşte în Germania şi Anglia de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi e teoretizat în textele din *Athenaeum*-ul fraţilor Schlegel ori în prefaţa *Baladelor lirice*, volumul comun al lui Wordsworth şi Coleridge. Publicaţia şi volumul sînt din ultimii ani ai veacului al XVIII-lea. În Franţa, primul rod romantic e, de asemenea, medievalist şi catolic — deşi, în comparaţie

cu vizionarismul şi cu fiorii nocturni ai lui Novalis, elogiul catolicismului făcut de Chateaubriand pare cuminte şi «clasicizant».

Punctele de pornire sînt diverse. Dar, cu excepţia Germaniei, perioada de maximă înflorire a romantismului e prima jumătate a secolului al XIX-lea. Principalele scrieri ale lui Byron, Shelley, Keats aparţin deceniului al doilea al acestui secol. Primul volum al lui Lamartine, *Armoniile poetice*, e din 1820. Maturitatea lui Musset, Vigny, Leopardi împinge frontiera pînă la jumătatea veacului ; acelaşi lucru pentru Poe. În ţările din Europa centrală şi din Balcani, cu fireşti aproximaţii, întîlnim cam acelaşi prag. În jurul lui 1850 se încheie scrisul lui Mickiewicz, Slowacki şi Krasinski, în literatura polonă, al lui Erben în cea cehă, a lui Vőrősmarthy, Petőffy şi Madách în poezia maghiară. *Tragedia omului*, unul dintre cele mai tîrzii monumente ale romantismului european, apare în 1857, cu un deceniu înainte de debutul lui Eminescu, în *Familia* şi de primele poezii publicate în *Convorbiri literare*.

Romantismul nordic se dezvoltă în aceeaşi jumătate de secol. Stagnelius, Geijer şi Tegnér în Suedia, Oehlenschlaeger şi Andersen în Danemarca, Wergeland în Norvegia, Lönnrot, culegătorul *Kalevalei*, în Finlanda, nu depăşesc nici ei cu mult perioada — biografic şi, mai ales, artistic. Istoricii literaturii sudamericane vorbesc de «întîrzieri» [1], «ultimii romantici». Cu influenţe şi tonalităţi diverse, Acuña, Almafuerte duc ecourile romantismului pînă la sfîrşitul secolului. Dar apogeul romantismului e aflat tot în primele decenii; astfel, la cubanul José Maria de Heredia (1803—1839), la care se recunoaşte înrîurirea lui Byron şi Chateaubriand.

Evident este că, după 1850, romantismul încetează de a fi privit drept o atitudine şi un limbaj potrivit cu spiritul vremii. Personalităţile şi formulele de descendenţă romantică se modifică şi se nuanţează. Tinde

[1] Cf. R. Bazin, *Histoire de la littérature americaine de langue espagnole*, Hachette, 1953, p. 211—217.

să înceteze existenţa unui romantism integral, cu toate trăsăturile ideologice, estetice, stilistice, care, în varietatea întrupărilor, se întîlneau în Germania de la începutul secolului, în Anglia de la 1820 sau în Franţa de la 1830. Printre datele convenţionale, care jalonează dezvoltarea curentului în Franţa, e citată, pe lîngă triumful în 1830 în teatru, şi căderea *Burgravilor* lui Hugo (1843). Procesul a fost — fireşte — ceva mai complicat. Dar pe la 1860—1870, în teatrul francez domină Dumas-fiul, cu observaţia lui moralizatoare ; Augier, naturaliştii încep a-şi încerca puterile pe scenă.

În poezia germană, încă înainte de 1850, neacceptarea *totală* a viziunii romantice e sensibilă la Heine, la care ironia procedează în modul cel mai antiromantic cu putinţă, serveşte drept corectiv pentru vibraţia, socotită excesivă, a fanteziei şi a sentimentului. După Heine, Lenau, Mörike, marea poezie germană dormitează pînă spre sfîrşitul secolului şi primii ani ai secolului următor, cînd, cu St. George, Rilke, Trakl va găsi alte căi. *Imnurile* lui St. George sînt din 1890. În Italia, poezia lui Carducci păstrează, în această perioadă, puţine urme romantice şi se întoarce spre o formulă neoclasică şi parnasiană. Browning — în Anglia — e şi el neîncadrabil pe deplin în romantism — ca şi prerafaelitismul. Cu atît mai departe se află Swinburne, Baudelaire-ul englez cu o dimensiune în minus, poetul mării şi al obsesiei erotice. Transcendentalismul american s-a îndepărtat, de asemenea, de romantism. Vitalitatea şi sentimentul prezentului, cu care eul se afirmă la Whitman, sînt foarte diferite de subiectivitatea romantică.

Aflăm într-un articol al lui Eminescu o privire generală asupra stărilor sociale, ideologice şi literare din Europa penultimului deceniu al secolului trecut. Articolul-program al *Fîntînei Blanduziei,* apărut în decembrie 1888 şi semnat cu iniţiala E., prezintă interesul de a fi unul dintre ultimele texte scrise de Eminescu. Romantismul e considerat, în acest articol, cu distanţă critică, interpretat judicios ca «un fel de adăpost împotriva realităţii... care descrie veacul de

mijloc cu culori atît de strălucite, precum, desigur, în realitate nu le-a putut avea... şi pentru a scăpa de un prezent insuficient».

Momentul cînd a fost scris articolul şi faptul că transcrie idei din izvoare identificabile îi răpesc din semnificaţie. Nu avem aici de-a face cu una din situaţiile, pe care le mai întîlnim în această etapă a romantismului nostru, cu un dezacord între conştiinţa estetică şi practica artistică. Cu opt ani mai înainte, Delavrancea publicase în *România liberă* cîteva consideraţii prilejuite de reprezentarea piesei *Thérèse Racquin.* Romantic prin structură şi prin afinităţi stilistice — prin trilogia lui istorică avea să prelungească romantismul în teatru — Delavrancea era în 1880 partizanul naturalismului. Cronica la *Thérèse Racquin* ironizează tot atît de sever şi retorica romantică, şi pe cea clasică.

Nu vom găsi la Eminescu contradicţii de acest fel, cu excepţia articolului-program al *Fîntînei Blanduziei,* apărut cînd opera se încheiase. Nu trebuie exagerată ponderea des citatului vers din *Eu nu cred nici în Iehova:* «— Eu rămîn ce-am fost, romantic». Dar chiar în anii cînd respingea romantismul, Delavrancea oscila, în nuvelele lui de început, între viziunea romantică şi interpretarea clinică a naturalismului. Universul eminescian se menţine pe coordonatele romantice într-o perioadă cînd, în alte literaturi, nu mai întîlnim mari romantici.

Explicaţia acestei situaţii singulare a fost aflată în pedalarea pe izvoare şi influenţe. S-a introdus astfel, chiar fără intenţie de minimalizare, ideea de ecouri livreşti, deşi autenticitatea viziunii artistice dezminte violent la Eminescu un asemenea raport.

Cercetarea surselor alimentează o mare parte din foarte cuprinzătoarea literatură critică cu privire la Eminescu. Fără a contesta utilitatea în sine a cercetărilor, ni se pare că obiecţiile pe care le aduce G. Călinescu în ultimul volum din monumentala sa monografie ating puncte esenţiale [1]. Spre deosebire de

[1] *Eminescu în timp şi spaţiu,* în *Opera lui Mihai Eminescu,* Editura Fundaţiei, V., p. 312—373.

Renaştere şi clasicism, cînd reluările de motive şi imitaţiile apropiate se practicau curent, modelul fiind uneori alăturat pentru a se marca diferenţele — cum a făcut La Bruyère cu *Caracterele* lui Theofrast — «în poezia modernă, unde artistul e stăpînit de ideea originalităţii, găsirea izvorului devine anevoioasă şi nerodnică». Căutarea cu orice preţ a înrîuririlor — demonstrează criticul — se bazează pe simplificarea procesului de creaţie. Studiul izvoarelor, ca interferenţe întîmplătoare, ignorează faptul că «valul culturii universale nu cade pe individ, ci pe toată epoca lui». «Nici o înrîurire nu va putea, dar, explica pe Eminescu pînă ce nu va face istoria substanţială a culturii noastre şi nu se va vedea locul exact pe care îl ocupă în această serie.» În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* din 1941 şi, pe altă cale, în paginile publicate în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* [2], G. Călinescu a cercetat aceste raporturi.

Criticul constată, deci, ineficacitatea unei simple enumerări de influenţe. Dificultăţile căutării izvoarelor se datoresc şi faptului că «sînt idei care plutesc în aer în anume epocă şi că, atunci cînd cunoaştem izvorul hotărît, nu este înlăturată obsesiunea surdă a temei pe alte căi şi că există, în sfîrşit, locuri comune ale gîndirii şi fanteziei, cărora nu e nevoie să le găsim izvod».[3]

Argumentarea se sprijină pe citarea unui număr destul de mare de izvoare, pe apropieri propuse anterior sau nou făcute. Ele merg pînă la Horaţiu şi *Suttampata* (pentru insula lui Euthanasius), dar insistă asupra unor romantici germani ori francezi (Lamartine, în *Jocelyn,* pentru aceeaşi insulă a lui Euthanasius, Hugo din *Les châtiments,* pentru *Scrisori).* Pentru a arăta vastitatea cîmpului de surse posibile, se constată apropieri între palatul de marmoră din

[1] *Eminescu în timp şi spaţiu,* în *Opera lui Mihai Eminescu,* Editura Fundaţiei,V, p. 315.
[2] *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor,* anul V, 1952, nr. 1—2 şi 3—4.
[3] *Op. cit.,* p. 321.

Făt-Frumos din lacrimă şi *Orlando innamorato* de Bojardo. Se fac apropieri de structură strofică ; *«Komm, o komm, in meine Schatten / In der Ruhe Aufenthalt»* (Herder, *Der Wald und der Wanderer)* seamănă, prin ritm şi metru, cu «O, rămîi, rămîi la mine, / Te iubesc atît de mult...» Apropieri ritmice se mai pot găsi şi la Novalis : *Marienlied* sună «eminescian» : *«Ich sehe dich in tausend Bildern, / Maria, lieblich ausgedrückt...»* În exemplul citat de G. Călinescu există, însă, şi apropiere de sens.

Cînd discutăm izvoarele, trebuie să disociem problema dificultăţilor de identificare de aceea a eficacităţii acestei metode. Nu se poate contesta pe deplin metoda comparativă într-un astfel de domeniu. Dar amîndouă laturile ne previn împotriva exagerărilor şi împotriva unei perspective istorice mărunţite şi contabiliceşti. Dificultăţile provin, în special, din existenţa mai multor surse posibile. Analiza stilistică nu poate ajuta totdeauna la identificarea celei mai probabile. În cazul unei imagini frapante şi puţin obişnuite — floarea albastră a lui Novalis — identificarea e mai uşoară. Pentru motivele de largă circulaţie, încercarea ar fi naivă, aceste motive aparţinînd unui limbaj comun. Pentru «lumea ca teatru» din *Glossa,* G. Călinescu citează din Ronsard şi aminteşte de Grillparzer şi de Calderon. Se poate împinge ascendenţa foarte departe. E. R. Curtius enumeră motivul printre cele curente în literatura latină a evului mediu şi îi află punctul de plecare în *Legile* lui Platon [1].

Eficacitatea însăşi a cercetării e net circumscrisă, cînd e vorba de izvoare şi de influenţe în opera unui artist de dimensiuni eminesciene. «Greşala izvoriştilor — constată cu maliţie G. Călinescu — nu e de a studia izvoarele, ci de a crede că din ele rezultă ceva.» Pentru mişcările literare, pentru studiul curentelor, al circulaţiei de motive şi al procedeelor de stil, cercetarea izvoarelor are evidentă eficacitate, cît timp ţine seama de selectivitate şi de istorie, de condiţiile care

[1] E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin,* Presses Universitaires de France, 1956, p. 173—178.

primesc, modifică sau resping o influență. Pentru studiul unei individualități — operă sau scriitor — identificarea surselor, etapă indispensabilă, riscă să ducă la confuzia dintre cărămizi și clădire. De aceea, G. Călinescu stăruie mai mult asupra distanței, decît asupra asemănărilor : «Însă cînd comparăm toată opera lui Eminescu cu aceea a predecesorilor, fără voința de a scoate concluzii silite, din unghiul de vedere artistic, nu putem să nu lăsăm brațele în jos înfrînți. Nu este nimic comun între el și ceilalți. Cîteva versuri asemănătoare, o idee comună, o atitudine, astea sînt fire de nisip. Crețeanu veștejește pe tinerii întorși de la Paris, de la Bal Mabille, și Eminescu la fel. Dar ce apropiere tehnică se poate face între compunerea lui Crețeanu și *Scrisoarea III !*»[1] De la necesara accentuare a saltului artistic, textul trece însă la afirmarea apariției izolate, «paraistorice». E sensul frazelor caracteristic expresive, cu care se încheie monografia : «Poate istoricul literar să găsească înaintea lui o virgulă la fel aplicată, un cuvînt înrudit, un vers sau o temă exterioară, mentalitatea poetică eminesciană rămîne insulară. În literatura română, Eminescu nu s-a născut, ci a ieșit de-a dreptul din ape, ca și *Luceafărul*". Imaginea critică are grandoare, dar ideea îndreptățește una din principalele obiecții ce se pot aduce acestei cercetări de neobișnuită importanță. Eminescu e separat cu hotărîre de predecesori — deși cercetătorul consemnează apropierile de detaliu — și de urmași. Peste cîțiva ani, *Istoria literaturii române* a propus o inserare istorică, fără a accepta încadrarea într-un curent.

Dimensiunile mai modeste ale «preeminescienilor» sau epigonismul imitatorilor nu pot împiedica să se remarce fenomenul mai larg, răspunsul dat unei epoci. Nu se pot compara cu spor valori atît de diferite ca Eminescu și Nicoleanu sau Crețeanu. Dar ele alcătuiesc un fenomen istoric determinat, fie că-l denumim «prelungire», fie «al doilea val al romantismului românesc». Pe fondul epocii — în literatura noastră și în aceea universală — dimensiunile personalității lui Eminescu se detașează mai clar. Apar mai net autenticitatea și originalitatea acestei ultime înfloriri a romantismului, la un mare artist al lumii.

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 336—337.
[2] *Op. cit.*, p. 371.

Marea decepție de după 1848 s-a făcut simțită în literatura noastră pe două căi principale, destul de apropiate cronologic. Al doilea val romantic se poate detecta încă din preajma lui 1860, dar apariția lui rămîne fixată de maturitatea lui Eminescu, deci de anii de după 1870. Realismul critic e matur la sfîrșitul deceniului al optulea cu *O noapte furtunoasă* (1879) și cu *Novelele din popor* ale lui Slavici (1881).

În mare, această dualitate de mijloace, prin care refuzul și dezamăgirea de după revoluția burgheză își găsesc expresia literară, se întîlnește și în scrisul francez de după 1830. Deosebirile sînt însă importante, determinate la noi de altă perioadă și de alt tip de evoluție capitalistă — aceea «prusacă», de care a vorbit Lenin. Preocupările tematice și tipurile realismului nostru critic se grupează treptat în jurul faptului esențial, complicitatea oligarhiei, și al fenomenelor subsidiare, morala marilor indulgențe, pe care o teoretizează Candian al lui Delavrancea și o practică dascălii și soții indulgenți ai lui Caragiale sau «paraziții» aceluiași Delavrancea și ai lui Vlahuță etc.

Tonalitățile deosebite ale noii etape romantice se fac și ele simțite. Chemarea patriotică păstrează legătura cu 48-ul și e stimulată de momentul Unirii. Crețeanu îl evocă pe Bălcescu, Sihleanu scrie ode *la patrie*. Depărățeanu continuă cîntecul haiducesc, practicat de Alecsandri, Nicoleanu pomenește «memoria celor morți pentru patrie și libertate». Această continuitate cu ideologia 48-ului pe coordonatele spiritului patriotic și ale dragostei de folclor se regăsește la Eminescu.

Dar notele noi se percep și ele treptat. Am pomenit de denivelarea dintre lirica erotică a generației anterioare și aceea cetățenească. 48-iștii erau extravertiți.

Privind «la patrie, la lume, la tot ce pătimeşte», îşi cenzurau, ca şi Alexandrescu, frămîntările considerate minore. Sensibili şi ei la chemarea civică, fără a practica total însingurarea, chiar cînd au fost atraşi uneori de ea, ca Nicoleanu, poeţii noului moment romantic se îndreaptă progresiv spre lumea lăuntrică. S-a remarcat că mai multe culegeri ale timpului cuprind în titlu cuvîntul «intim» (*Melodiile intime* ale lui Creţeanu, 1855 ; *Armoniile intime* ale lui Sihleanu, 1857).

Culorile şi tonalitatea generală se schimbă treptat. «Toamna» lui Creţeanu este încă sonoră şi voioasă, considerată nu crepuscular, ci ca plenitudine şi rod («Să văd butucii plini de ciorchine, / De struguri rumeni şi aurii»). La Nicoleanu, tonurile sumbre devin dominante, sarcasmul alungă elanul, femeia convenţională e respinsă, cu o atitudine care, cu altă vigoare şi altă forţă de generalizare, se regăseşte în ultimele două scrisori eminesciene («Negreşit, ai ochii negri şi sprîncenele arcate, / Faţa albă şi pe umeri două plete aruncate / D-un negru posomorît ! / Dar, ce vrei ! Sînt un sălbatec d-o natură necioplită ! / Mie-mi trebuie un suflet, iar nu piele lustruită...»). La poeţii de mîna a treia, care populează publicistica vremii, orizontul se îngustează şi alternarea între lamentare şi sarcasm devine monotonă.

Cu diferenţe fireşti, prima perioadă a romantismului românesc fusese reprezentată de scriitori de dimensiuni apropiate — în orice caz comparabile : Alexandrescu, Bolliac, Alecsandri în poezie — Negruzzi şi Russo în proză. Depărăţeanu şi Sihleanu au fost poeţi interesanţi, seceraţi înainte de a ajunge la maturitate deplină, primul la 31, al doilea la 23 de ani, reeditînd destinul lui Cîrlova. În raport cu Eminescu, diferenţele foarte mari de proporţii tind să mascheze fenomenul de ansamblu. Totuşi, la întrebarea de mai înainte — ce poate fi comun între Creţeanu sau Nicoleanu şi Eminescu — răspunsul îl oferă tocmai situaţia istorică şi reacţia înrudită. În acest sens, e semnificativă referirea satirică la tinerii trimişi la Paris să-şi piardă

nopţile la Bal Mabille, după cum e semnificativă şi înclinaţia lui Sihleanu «pentru colosal şi geologic», notată de G. Călinescu.

Noul romantism a fost o modalitate de reacţie la stările de după revoluţie. Răspunsul se sprijină nu pe observaţia de tipuri şi fapte, ca în realismul critic, ci pe afect şi imaginaţie. Redusă la puterile poetice ale lui Creţeanu, Sihleanu, Nicoleanu — decepţia postrevoluţionară ar fi fost consemnată de istoria literară drept una din formele de «romantism tîrziu», de felul celui ce se întîlneşte în literatura sudamericană. Ivirea unui mare poet i-a dat acestui romantism nu numai pondere artistică superioară celui anterior, dar şi închegare, autenticitate, capacitatea de a sintetiza marile frămîntări ale timpului în motive mai vaste, istorice sau filozofice.

Acest răspuns dat epocii poate fi — şi a fost, uneori — înţeles într-o manieră minimalizatoare, iritantă pentru iubitorul poeziei eminesciene. Să lăsăm la o parte vulgarizările flagrante, care au redus analiza operei la comentarea cîtorva poezii, *Împărat şi proletar*, *Viaţa...*, iar dintre postume au reţinut mai ales *Antropomorfism*, ca dovedind vitalitate. Dar, chiar fără a se vulgariza în acest chip, raportul cu opera a fost interpretat mărunţit, printr-o ciudată aplicare critică a legii conservării energiei. Fiecare detaliu din lirica meditativă sau erotică a fost înţeles ca un răspuns dat împrejurărilor. Acest mod de interpretare s-a prelungit în manuale, deşi ignorează, şi el, specificitatea artei. Raportul între ideologic şi estetic nu poate fi cercetat ca şi cum artisticul ar fi un limbaj cifrat al ideologicului. Răspunsul ideologic dat problemelor unei epoci e punctul de pornire, determină o atitudine în jurul căreia gîndirea artistică construieşte în propriul ei limbaj. Corespondenţele nu sînt neapărat de detaliu.

Corectarea exagerărilor nu îngăduie însă întru nimic acceptarea tezei maioresciene, a unui Eminescu în afara istoriei : «Ce a fost şi ce a devenit Eminescu

este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă, încît să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc» — scria Maiorescu după moartea poetului. «Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franța, și nu în Austria și în Germania ; ar fi moștenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puțină avere ; ar fi fost așezat în ierarhia statului la o poziție mai înaltă ; ar fi întîlnit în viața lui sentimentală orice alte figuri omenești : Eminescu rămînea același, soarta lui nu s-ar fi schimbat.» [1]

Acest hotărît antiistorism, al unui critic care a avut meritul major de a fi sesizat încă din 1872 dimensiunile poetului, suna atît de anacronic încît a constituit un punct de ruptură cu junimiștii dezidenți ca N. Petrașcu. «Îmi dădeam seama, de pildă, că părerea lui cum că talentul este același, fie că se naște în pădure, fie că se naște la Paris sau Berlin, fie că el trăiește în timpul nostru, fie că a trăit în timpul Renașterii, nu mai era o părere admisibilă.» [2]

Tendința de a-l detașa pe Eminescu de istorie și de contingențe s-a prelungit în critică. E totuși lesne de văzut că atitudinea și marile direcții ale gîndirii eminesciene nu sînt de înțeles decît după 48 și după abandonarea idealurilor 48-ului ; că existența preeminescienilor confirmă tocmai răspunsul pe care poetul l-a dat condițiilor istorico-sociale din ultima vreme a veacului trecut.

Specificitatea romantică a operei eminesciene e în general acceptată astăzi și formulele referitoare la un Eminescu realist-critic, consecvent optimist, sînt abandonate la muzeul erorilor. Ele și-au lăsat urme. Obișnuiți de manuale, unii studenți — chiar cei cu spirit critic — fac rezerve. La o discuție didactică s-a protestat împotriva caracterizării de «romantic total» aplicată lui Eminescu.

[1] Maiorescu, *Critice*, III, Cartea Românească, 1928, p. 132.
[2] N. Petrașcu, *Biografia mea*, ed. completă. Torouțiu, *Studii și documente literare*, București, 1938, VI, p. CLXXVIII.

Interpretat literal și matematic — fără urme contrarii — termenul n-ar avea sens în istoria literară, mai ales la asemenea dimensiuni artistice. Nu poate, în nici un caz, însemna inaderența la alte sectoare ale culturii. Autorul *Odei în metru antic* a avut serioase lecturi din literatura antică.

«Totalitatea» sau, mai precis, dominanta romantică nu înseamnă nici absența oricărei trăsături, a oricărui detaliu de alt tip. Nu ne referim la acei scriitori ca Balzac sau Flaubert, la care, pe lîngă participarea în primele rînduri la un curent, în speță la realismul critic, e prezentă și latura romantică — swedenborgismul sau ecourile romanului negru, cu societăți tainice și otrăviri misterioase la Balzac, iar la Flaubert gustul pentru culoare și forța feroce din *Salammbô*. Dar, chiar la un romantic prin excelență ca Hugo, aflăm acumulări sistematice de detalii privitoare la o epocă — «Anul 1817» din *Mizerabilii* —, care amintesc de reconstituirile istorice ale curentelor realiste.

Într-unele pagini de proză — *La curtea cuconului Vasile Creangă* — există și un Eminescu observator de moravuri patriarhale. De același tip e umorul liniștit cu care *La aniversară* se oprește asupra adolescenței.

Coordonatele universului eminescian aparțin, însă, pe deplin romantismului, prin intensitatea cu care solicită afectul și imaginația, prin frămîntarea concretizată în tipuri demonice sau faustice, prin motivele caracteristice.

G. Călinescu a analizat acest univers eminescian în monografie și în *Istoria literaturii române*, iar Tudor Vianu a cercetat ecourile stilistice ale viziunii romantice : astfel, frecvența faptelor de stil menite să exprime nemărginirea. Prezența fausticilor, a luciferilor, a geniilor implică, de asemenea, zbuciumul și dimensiunile neobișnuite.

Această mișcare în spații și timpuri nemărginite află la Eminescu puterea de a materializa abstracția,

de a-i da prospeţime şi concreteţă, putere care nu cunoaşte mulţi egali în poezia universală. Zborul Luceafărului e exemplul cel mai des — şi mai justificat — citat. Nemărginirea în spaţiu şi durată capătă forţă concretă în metafora fulgerului neîntrerupt şi a aripilor care cresc în cer, în infinitatea stelară. Impresia de nemărginire în vreme sau spaţiu e creată aci prin contrastul cu un punct de reper material. Rezultate corespunzătoare obţin imaginile care accentuează eterna frămîntare, pe acelaşi fond neţărmurit : «Mişcătoarea mărilor singurătate» din *Scrisoarea I*, «poarta înaltă de la templul unde secolii se torc..., cu stîlpi nalţi suiţi în stele» din *Memento mori*, catargele care lasă malurile. Analiza stilistică identifică mijloace lexicale sau sintactice, morfologice : astfel, acel dativ din «Stelele-n cer / Ard depărtărilor, / Pînă ce pier» —, care, în vasta lui imprecizie, contribuie la impresia de nemărginire. Se pot observa mijloace diferite. Greu de analizat rămîne siguranţa cu care geniul face toate aceste mijloace să cînte unitar.

Analizele lui G. Călinescu au remarcat felurite alte laturi ale acestei poezii, care configurează un univers romantic : natura luxuriant exotică, cu uriaşă putere de germinaţie, sau dimpotrivă : «borealismul», glacialitatea. Ambele trezesc sentimente copleşitoare. Interioarele sînt rudimentare sau imense, fără intimitate, adesea năpădite de vegetaţie. Tematica dublului, somnolenţa şi visarea aparţin aceleiaşi lumi.

Construcţia aceasta complexă nu poate fi raportată mărunţit la sursele ei istorice. Dar direcţiile pe care se construieşte opera nu pot fi separate de problemele epocii, de tonalitatea nouă. Pe latura satirică, însuşi poetul a subliniat-o prin antiteze. Primele patru scrisori sînt construite din antiteze violente — gîndirea în stare să reconstituie geneza universului şi exploatarea ei postumă de către «mititeii» alcătuitori de tomuri prăfuite, visele adolescenţei şi barzii saloanelor, luptele lui Mircea şi fauna liberală, dragostea de la 1400 şi convenţionalul, meschinizarea contemporană. Antiteza *Luceafărului* opune, şi ea, nemărginirii mediocritatea. Şi în *Glossă*, antiteza e implicată în cei doi termeni — frămîntarea inutilă, repetarea măştilor şi a piesei.

În satiră şi în lumea nemărginirii, sursa compensatoare, replica la ceea ce epoca îi pune în faţă meschin şi trivializat nu răpesc lumii poetice nimic din majestatea şi din puterea de plăsmuire. O datează însă. Mitul prometeic a putut avea, pentru Shelley, sensul de apel către descătuşarea omului, pe care-l posedă şi un motiv istoric ca *Revolta Islamului*.

Romantismul 48-ului a păstrat, în cea mai mare parte a desfăşurării sale, acelaşi caracter de chemare la o luptă iminentă, de apel lansat uneori în miezul luptei. Clădirea eminesciană — «cu stîlpi nalţi suiţi în stele» — a fost ridicată după o revoluţie trădată. Simplificînd, dar vizînd o trăsătură esenţială, Gherea a vorbit de «decepţionism».

Pe lîngă ceea ce deosebeşte momentul eminescian de romantismul anterior, se impune ceea ce creează continuitate. Trebuie reamintit textul scrisorii lui Eminescu către Iacob Negruzzi. Acesta discutase ierarhia de valori din *Epigonii* şi împărtăşise poetului aprecierea Junimii : «Negreşit că, în fond, nu era cu putinţă să ne unim cu părerile lui Eminescu. O societate în care critica juca un rol aşa de însemnat nu putea considera autori de valoare pe Ţichindeal, Momuleanu, Prale, Bolliac etc., din care unii sînt mult mai pe jos chiar de cea mai simplă mediocritate...» [1]

Era, de fapt, poziţia Junimii faţă de cea mai mare parte din beletristica paşoptistă şi prepaşoptistă, poziţie ilustrată şi de reducerea la acelaşi numitor a lui Bolliac cu Prale sau Ţichindeal. Răspunsul lui Eminescu subliniază faptul că antiteza din *Epigonii* nu se referă la valoarea artistică, ci la atitudinea în faţa vieţii şi, ceea ce rezultă implicit, la tipuri ale roman-

[1] I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, Cartea Românească, p. 19.

tismului : «Ideia fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, rece. Prin operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deși dulce, pe care germanii îl numeau *Weltschmerz*. Așa Nicoleanu, așa Skelitti, așa Matilda Cugler — e oarecum conștiința adevărului trist și sceptic, învins de către culorile și formele frumoase, e ruptura între lumea bulgărelui și lumea ideii...» [1]

Năzuința spre o literatură a stenicității și a încrederii nu rămîne închisă într-o scrisoare, revine în opera eminesciană. Între altele, continuitatea cu 48-ul se stabilește în poziția față de istorie și de poezia populară. Cele două preocupări programatice ale *Daciei literare* au, la Eminescu, o importanță tradusă și cantitativ — mai ales în postume — și prin prospețimea, prin raza de seninătate pe care o aduc în universul cu furtuni și peisaje glaciale. Preocuparea istorică și pasiunea pentru folclor există în mai toate formele de romantism. Dar istoria eminesciană nu mai e doar locul geometric al visurilor, ca la Novalis. E istoria model a 48-ului.

Potrivit cu specificul acestei etape romantice, confruntarea prezent-trecut nu devine la Eminescu apel și încredere într-un mers progresiv, ci sarcasm față de contemporani. Totuși schopenhaureanismul și deplorarea zbaterii vane, toate grandioasele panorame ale deșertăciunilor se schimbă în certitudini cînd se referă la trecutul național. În raport cu exaltarea pentru ceea ce, în trecut, e glorie și vigoare se află și pasiunea pentru cărțile vechi, în a căror lucrare «încrezută și naivă» poetul află tonicitatea absentă din lamentarea contemporană. «Noi cunoaștem aproape tot ce s-a scris în românește...» [2], scrie Eminescu într-un articol polemic.

Continuitatea de atitudine s-a concretizat în numeroase proiecte și scrieri începute — în special teatrale. În alte genuri și mai puțin sistematic, schelăria vastă,

[1] I. Negruzzi, *Amintiri din Junimea*, Cartea Românească, p. 19.
[2] *Pro domo*, în *Curierul de Iași*, 23 ianuarie 1877.

cu teme din marile momente ale trecutului, se observă la mai mulți scriitori ai 48-ului, care s-au încercat în epopee — *Mihaida* lui Eliade, *Traianida* lui Bolintineanu. Scrise în bună parte, ca *Bogdan-Dragoș*, *Mureșan* și *Mira*, fragmente, ca *Alexandru-Vodă* și *Alexandru Lăpușneanu* ori doar proiecte, aceste încercări — drame, poeme dramatice, poeme epice — străbat un larg parcurs al istoriei naționale. Se întorc în *Sarmis* la geți, în *Grue Sînger* la perioada descălecatului, leagă istoria de mit.

Despre pasiunea folclorică a lui Eminescu și formele diverse pe care le îmbracă s-a scris prea mult pentru a fi cazul să stăruim. E de amintit observația lui G. Călinescu, care subliniază însușirea lui Eminescu de a face poezii populare, fără să pastișeze și cu idei culte. E citat — între altele — cîntecul fetei din *Călin Nebunul* («Greieruș ce cînți în lună, / Cînd pădurea sună, / Cum nu știi ce am în mine / Greiere, străine ?»). Capacitatea se reîntîlnește la Sadoveanu și e la fel de îndepărtată de parafrazarea inutilă a folclorului, ca și de ecoul vag. În astfel de situații, penetrația poeziei populare e intimă — în altitudine și expresie. Dar gîndirea originală adîncește, nuanțează și poezia e eminesciană.

Pentru Eminescu, istoria și folclorul devin puncte de sprijin. Și în acest sens, opera lui Eminescu — precis datată și permanentă — înfăptuiește sinteza dintre național și universal.

MIHAIL SADOVEANU

Arta povestitorului

La dimensiunile sadoveniene, operele literare oferă analizei putinţa de a adopta drumurile şi unghiurile cele mai felurite. O scriere medie poate fi epuizată într-o analiză de cîteva fraze. Proza lui Sadoveanu poate fi mereu reexplorată. Pătrunzînd în lumea pe care Sadoveanu a zămislit-o şi a lărgit-o timp de şase decenii, capătă concreteţe atîtea laturi a ceea ce denumim măiestrie şi, mai ales, corelaţia între concepţia artistului şi personalitatea lui stilistică.

Caracterizările prin formule — oricînd riscate — devin deformatoare în cazul operei lui Sadoveanu. Masivitatea izbitoare a operei, care coincidea cu înfăţişarea scriitorului, a stimulat astfel de formule, uşor de regăsit în opinia curentă a criticii din ultima jumătate de secol. Forţă a naturii, bloc, Ceahlău al literaturii... Asemenea fraze, mai mult sau mai puţin bine găsite, spun ceva adevărat, dar numai parţial adevărat. Puterea prodigioasă de rodire e consemnată de critici şi de memorialişti. Ibrăileanu şi Topîrceanu au vorbit şi de capacitatea înmagazinării impresiilor, capacitate ascunsă de aparenta nepăsare. Anecdotele sînt citate adesea. Sadoveanu călătoreşte cu pluta pe Bistriţa, cu ochii aţintiţi pe tabla de şah, spre indignarea lui Ibrăileanu, care se extaziază în faţa peisajului. Dar

fiecare nuanţă şi fiecare ton au fost înregistrate de şahist, şi criticul le va descoperi uimit într-o scriere. După apariţia *Ţării de dincolo de negură*, Topîrceanu tovarăşul de vînătoare pomenit în carte, glumeşte amical şi-l acuză pe prozator că a născocit detalii. Sadoveanu replică, dovedeşte şi poetul recunoaşte într-o notă că amănuntele fuseseră reale, dar că el nu le percepuse, ori le uitase. În notele la ediţia de *Opere*, fiica scriitorului relatează zgîrcenia cu care, întors de la vînătoare sau pescuit, Sadoveanu îşi povesteşte impresiile în familie. Cîteva fraze banale. Dar din faptele unei asemenea zile de pescuit în bălţile Dunării s-a născut *24 iunie*.

Toate acestea traduc pe plan anecdotic ceea ce mărturiseşte opera, o putere de a fixa, a reproduce şi a organiza observaţiile, probabil unică în literatura noastră. Dar, cînd acest adevăr e înghesuit într-o formulă, personalitatea scriitorului e înfăţişată ca o forţă spontană, iar cultul sagacităţii naturale apare ca primitivism. Îmbucătăţit, adevărul devine eroare. Lovinescu, fostul coleg de la Fălticeni, a avut prea mult bun-gust ca să nu sesizeze dimensiunea artistică a lui Sadoveanu. Dar apologetul modernismului a fost iritat de literatura despre sat şi de peisagistica lui Sadoveanu, pe care l-a considerat uneori drept un sămănătorist cu posibilităţi mai alese.

Aceeaşi eroare o comite şi sadovenizarea. Influenţa lui Sadoveanu în proza ultimelor decenii s-a exercitat pe planuri diverse, dar adesea la suprafaţă. Cele mai multe pastişe le-au stimulat limba lui, solemnitatea stilistică, ritmul şi punctele de orgă de la sfîrşitul frazelor. În *Turmele* sau în *Valea hoţilor*, Eusebiu Camilar a reţinut mai mult. Dincolo de influenţa stilistică, întîlnim la el poezia singurătăţilor, cu o accentuare caracteristică a fantasticului. Mai tîrziu, în *1001 de nopţi*, avea să continue cu rezultate fericite povestirea orientală din *Divanul persian*, care şi ea e la capătul unui fir lung, pornit de Anton Pann şi urmat de Caragiale. Dar mai îndepărtate sau mai servile, reduse la vocabular şi la ritmul frazei, inspirîndu-se

din substanța operei, influențele nu au putut, firește, reproduce structura complexă și inimitabilă a acesteia.

Încă de la primele nuvele, Ibrăileanu a vorbit de o anumită dualitate a prozatorului. Atent mai ales să respingă absurditățile pe care le putuse înșira un critic inteligent ca H. Sanielevici, pe socoteala nuvelistului începător, Ibrăileanu a pomenit în paranteză de amestecul epicului cu liricul, al notației exacte cu poezia. Observația se poate extinde la multe alte aspecte — la coexistența realismului și a fidelității față de document și cronică, din romanele istorice, cu legendarul. La plenitudinea cu care e trăită și redată senzația și la capacitatea de sinteză filozofică.

Dualitatea nu e termenul potrivit. Sadoveanu nu e un faustic și tendințele contrarii din personalitatea lui nu aspiră să se despartă. Impresia de bloc e justificată de modul cum trăsăturile diverse nu numai că există laolaltă, ci sînt subordonate una alteia, se cer una pe alta. Să reduci scrisul lui la expresia unei forțe elementare, la pură spontaneitate, înseamnă să-l mutilezi.

Sadoveanu nu e amator de paranteze abstracte. Dar mișcarea și zbuciumul vieții sînt mereu intuite. În des, justificat de des citata ploaie din *Nada florilor,* sau în rîndurile care descriu năvala crapilor *(Împărăția apelor),* în foșnetul Deltei *(24 iunie),* considerațiile sînt făcute înăuntrul imaginii și, prin aceasta, forța lor emotivă sporește. Puterea de generalitate e izbitoare. Arareori scriitorul transformă generalizarea în considerație largă, dar niciodată pur abstractă. «Scoici deschise, melci de apă, lipitori și șerpi — întreaga faună, fără număr, fiica mîlului primordial, se frămîntă într-o monstruoasă bucurie, într-o neagră și inconștientă bucurie, sub tremurul ploii călduțe. Era bucuria vieții și a morții și a transformării neîntrerupte, căci toate nu ieșeau pentru că ar fi fost flămînde. Viața are totdeauna nevoie de hrană. Dar ieșeau într-un spasm misterios — chemate fiecare de bogăția imensă a materiei, găsind hrana pentru organele lor nesățioase și oferindu-se ca hrană altor guri și altor stomahuri.» Alteori, considerația se desprinde

din dimensiunile fenomenului și din atitudinea povestitorului, exprimată prin nuanțe stilistice. Crapii intră de pe Prut în bălți : «Gîrla lucea sumbră de solzii lor. Fără grabă, fără spaimă, sub ochii noștri, se îmbulzeau ca pe o poartă fatală într-o presiune enormă. Știam că nimeni nu-i poate întoarce din destinul lor. Nici răcnet, nici lovitura de explozie. Trebuiau să treacă neapărat în limanul unei liniști, în bălțile calde și calme, ca să depună sămînța altei generații de miliarde.»

Nu-l vom transforma pe scriitorul care a ironizat «pălăriile geniale ale moderniștilor» într-un adept fără voie al modernității atît de greu de definit. În *Nada florilor,* despărțirea a două personaje, uncheșul patriarhal Haralambie și muncitorul revoluționar Dumitru, capătă valoare de simbol pentru ultima perioadă din creația lui Sadoveanu. Scriitorul a optat pentru drumul care se deschide și a relegat farmecul patriarhal în trecutul inexorabil apus. Dar, în opera veche, patriarhalismul și elogiul înțelepciunii native au fost un mijloc de protest împotriva moravurilor și a mentalității capitaliste. Se creează astfel poezia singurătăților și a oamenilor singuratici, în stare să prevadă ciclurile naturii din experiența generațiilor. Elogiul sagacității pescarului și vînătorului duce pe alocuri la refuzul civilizației. Răzeșul Sofronie Leca, pădurarul Peceneagă, Marandache, feciorul boieresc, țiganii și sătenii și, pînă la urmă, chiar frații Mavrocosti, se unesc pentru a proteja pădurea amenințată de francezul Bernard, așa cum moș Anania își păzește ciutele — și de lupi, și de vînători. E de notat că, în *Nopțile de sînziene,* pădurea e apărută împotriva intrepidului comerciant Bernard, pentru care arborii înseamnă negoț și profit.

Să ajungi de la elogiul omului natural — fie chiar cu asemenea accente — la eticheta de primitivism înseamnă să reduci orizontul scriitorului la cel al lui Peceneaga sau al lui moș Anania. Operația e posibilă cu diverși neoprimitivi ai literaturii. E imposibilă cu Sadoveanu.

Confruntarea mentalităţii civilizate cu aceea naturală e un procedeu preferat al scriitorului. Confruntarea se face adesea prin personaje. Abatele de Marenne se miră de ştiinţa căpitanului Turculeţ, în stare să prevestească vremea după semne indescifrabile pentru un abate francez de la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Un respect asemănător i-l produc bucatele şi vinul şătrarului Griga. Inginerul Bernard sau guvernanta din *Duduca Margareta* au aceleaşi experienţe în contact cu băştinaşii. Umorul din subtext subliniază superioritatea experienţei naturale.

Alteori, scriitorul procedează prin antiteze directe. Înainte de a relata călătoria în Olanda, Sadoveanu face o primă descriere a vînătorii de cocoşi sălbatici. Ea va fi reluată în *Valea frumoasei,* care, «în loc de prefaţă», cuprinde un tablou ironic al pescuitului în Lorena. Natura e acolo pieptănată şi pudrată cu grijă. Locurile se numesc «dealul Greieruşilor», Charmette, «adică drăgălăşii, încîntări», Lacul Lebedelor, Iazul Zînelor. Regulamente minuţioase stabilesc orele şi condiţiile pescuitului. Cît despre pescari : «Nu i-am văzut niciodată scoţînd un chitic. Cît timp stau pescarii la mal cu sculele lor impresionante, peştii se retrag la adînc, inaccesibili şi între liane.» «...Cum mă întorc, îmi propun să mă sui numaidecît în sălbătăcie, la Frumoasa şi la Sălane, în ţara Ardealului.»

Dar, din ce în ce mai des, în opera de maturitate, în locul opoziţiei se percepe un raport nou. Personajelor care reprezintă o civilizaţie pur materială, şi sînt astfel caricaturizate din perspectiva culturii şi înţelepciunii naturale, li se substituie însuşi povestitorul. Acordat cu natura — aşa cum vînătorul de cocoşi de munte, ca să izbutească, trebuie să se acorde cu sunetele ce «sporesc tăcerea, în loc s-o sparie» — povestitorul e în stare nu numai să parcurgă peisajul, ci şi să gîndească asupra lui cu instrumentele complicate ale culturii scrise. Şi aici distanţa faţă de sămănătoriştii travestiţi în sarică e revelatoare. Alături de băieţandrul, care la *Nada florilor* simte pe gît bucuria apei şi lasă ploaia să-i picure pe trupul gol, există scriitorul care meditează asupra vieţii şi morţii şi

transformării neîntrerupte. După cum, în *24 iunie,* capacitatea de a trăi şi a exprima foşnetul vieţii în baltă şi simpatia pentru rudari ori pentru moş Mitrea se însoţesc de distanţa critică. Cele două planuri nu se despart şi nu se opun. Romantismul există în opera lui Sadoveanu — mai ales în evocarea istorică — dar natura-refugiu, natura-aspiraţie spre infinit, natura neliniştilor şi întrebărilor e foarte departe de bucuria păgînă ce se degajă din aceste pagini. Meditaţia asupra firii nu generează fiori metafizici, ci seninătatea acceptării unor legi atotputernice. De altfel, cuvîntul «meditaţie» e oarecum impropriu, pentru că sugerează o gîndire drapată, înălţată pe piedestal. Sadoveanu nu se plimbă la apa Moldovei, meditînd ca tînărul Chateaubriand prin pădurile americane. Povestirile lui sînt «de vînătoare şi pescuit». Contactul cu peisajul e nedespărţit de ospeţele descrise cu competenţă şi solemnitate. Nimic mai armonios decît modul cum se trece de la năvala irezistibilă a crapilor spre ape liniştite la feluritele reţete de a-i prepara. Măreţul şi cotidianul se echilibrează cu înţelepciune. În acest sens, natura lui Sadoveanu e descrisă horaţian. Neaua de pe Soracte îl îndemnase şi pe Horaţiu să soarbă vinul de patru ani.

În acest echilibru între cultură şi natură, reîntoarcerea spre stadiile depăşite devine tot mai greu de conceput. Chiar dacă, iritat de peisajele prea linse din Lorena, scriitorul aspiră la sălbăticie, nostalgia rousseauistă se atenuează mereu, de la *Demonul tinereţii* încoace. Scriitorul admiră ştiinţa practică a lui moş Mitrea, dar nu rîvneşte la vocabularul fără capacitate de abstracţie al moşneagului, care, avînd cu graurii lui relaţii cotidiene, a uitat să mai rostească numele speciei.

Şi pe acest plan, opera lui Sadoveanu ilustrează ceea ce înseamnă cu adevărat *caracter popular* pentru un mare artist. *Popularul* nu e la Sadoveanu folclorism superficial. Scriitorul a afirmat în dese rînduri locul central ocupat în opera lui de viaţa şi lupta ţărănimii. E o temă-cheie, fie că e vorba de evocarea trecutului, de ţăranul contemporan sau de povestirile de vînă-

toare şi pescuit. Între ideologia populară — receptată mai ales prin folclor — şi gîndirea originală a scriitorului există aceeaşi continuitate pe care o aflăm între natură şi cultură.

Tot astfel, cititorul pasionat al lui Tolstoi şi Flaubert şi cititorul de folclor se află întruniţi în arta povestitorului. E o artă fără ostentaţie, cu toată splendoarea ei stilistică ; ceea ce nu înseamnă că e o artă a spontaneităţii. Pura spontaneitate e rară la un artist de dimensiuni măcar medii, căci elaborarea interioară nu trebuie confundată cu lipsa de elaborare. Manuscrisele lui Sadoveanu — copiate cu grijă în familie — au fost adesea lipsite de ştersături. Dar, după mărturisirile scriitorului, ele s-au copt îndelung. Acelaşi lucru descoperă analiza. Se dezvăluie modul cum e fructificată experienţa literaturii şi a folclorului, ca şi teritoriile noi descoperite.

S-au remarcat apropieri între nuvelistica din tinereţe a lui Sadoveanu şi aceea a lui Caragiale sau Brătescu-Voineşti. Nostalgia cu care un om în amurgul vieţii îşi aminteşte de farmecul unei întîmplări de dragoste a fost pusă în legătură cu *Hanul lui Mînjoală,* iar învinşii din romanele tinereţii cu opera lui Brătescu-Voineşti. Structura individuală şi lumea artistică sînt foarte deosebite la cei trei prozatori. Dar ceea ce aduce nou Sadoveanu presupune maturitate a prozei, se sprijină pe diverse aporturi anterioare. Recunoaştem afinităţi speciale pentru unii înaintaşi, în timp ce în raport cu alţii îndepărtarea, schimbarea sînt vizibile. Ar fi greu de stabilit legătura directă între sinteza obiectiv-liric din orice pagină din Sadoveanu şi proza lui Vlahuţă. Mai puţin artist, autorul lui *Dan* intervine cu insistenţă, moralizator sau duios. Meşteşugul de a sugera stilistic culoarea afectivă a unei naraţiuni, Sadoveanu l-a desprins de la alţi dascăli — de la Neculce şi Creangă. Iar în nuvelistica lui Caragiale a găsit, între altele, flexibilitatea povestirii, modificările de ritm.

Dar ceea ce a adus nou încă de la douăzeci de ani a cîntărit de la început greu. Puţini scriitori ai noştri au debutat atît de formaţi şi, în acelaşi timp, atît de

capabili de evoluţie. *Sadovenismul* diminuat, rigiditatea stilistică aparţin doar imitatorilor minori. În prefaţa la primul volum de *Opere,* apărut în 1940, în Editura Fundaţiilor, scriitorul ne reproduce o observaţie a lui Ibrăileanu. Criticul lua apărarea nuvelelor din tinereţe, împotriva prozatorului care le recitise nesatisfăcut. «— Nu ai dreptul să judeci sever pe alt scriitor...» — spunea Ibrăileanu. «Continuă a scrie şi a îmbătrîni. Aş fi curios să ştiu ce vei mai da peste două decenii. Dumneata, pe cît înţeleg, reiei în spaţiul unei vieţi evoluţia literaturii noastre, aşa cum individul rezumă evoluţia umanităţii.» [1] Vitalitatea artistului l-a făcut în stare pe Sadoveanu să reînnoiască mereu o operă atît de personală. După 1944, avea să dea o nouă dovadă de tinereţe spirituală, potenţînd şi limpezind gîndirea sa politică mai veche şi ducînd opera spre o altă înţelegere socială.

Cu toate înrîuririle fugare, născute din trecerea pe la *Sămănătorul,* sau cu cele mai persistente, create de contactul cu poporanismul, osatura ideologică şi artistică se observă încă din volumele publicate în 1904. Atunci încep să apară — cu ezitări fireşti, şi totuşi mature — accentele şi procedeele specific sadoveniste.

În primul rînd, ceea ce G. Călinescu a denumit în mod fericit «respiraţia contemplativă». Povestirea se întrerupe sau se încheie printr-o confruntare cu cadrul infinit al peisajului, cu nemişcarea solemnă a obiectelor. O nuvelă din tinereţe, *Hanul Boului,* reia tema străveche a tristeţii lui Olympio — reîntoarcerea la locul iubirii, acum măcinat de vreme. Dar nuvela n-are nimic dintr-o reminiscenţă literară. Autenticitatea sentimentului e sporită de cadru : «O tăcere mare era împrăştiată pretutindeni. Lumina se strecura parcă prin geamuri fumurii... Potcoavele cailor uruiau înăbuşit pe şosea. La dreapta şi la stînga, pe muchii, copaci cu frunzele arse stăteau nemişcaţi în lumina tainică.»

Arareori un procedeu, care ar putea să devină stereotip, e mai ferit de uniformitate. Fiecare dintre

[1] Mihail Sadoveanu, *Opere,* I, Fundaţia pentru literatură, 1940, p. VII—VIII.

aceste «respirații contemplative» dă impresia de necesitate artistică. Cadrul nemărginit trezește, de obicei, melancolie, dar registrul e foarte nuanțat, nemărginirea se asociază și cu seninătatea înțeleaptă, și cu feericul.

Din gura lui Badea Toma, povestitorul ascultă «cea mai frumoasă poveste din cîte a auzit la apa Frumoasei» — povestea despre raiul cocoșilor de munte, despre poiana tainică, unde, «în lumina care curgea de sus fără să se vadă soarele nicăieri, într-un loc cald și blînd pasc ciutele și zboară nenumărați cocoși sălbatici». Povestirea s-a încheiat : «S-a uitat țintă înspre păduri ; pădurile erau cît lumea asta, pînă în soare și pînă în pîcla cea trandafirie a depărtărilor».

Pauzele care punctează narațiunea îi dau o maximă capacitate de a extrage virtuțile muzicale ale tăcerii. Dar semnificația procedeului nu e tehnică. Tăcerea și referirea la cadru sînt în acord cu structura personajelor preferate. Mai toți criticii s-au oprit la eroul sadovenian, caracterizat prin tăcere și forță. Țăranul zăvorît, ascunzînd sub straturi groase de tăcere tăria și puterea pasiunii, materializează idealul moral și politic al scriitorului. Dîrzenia și puterea de rezistență caracterizează astfel de personaje ca și tăcerea. Sînt însușiri atît de prețuite, încît scriitorul le extinde și la lumea animală. Un copil cunoaște pentru prima oară ce e hultanul. Cînd îl vede repezindu-se cu clonțul și cu ghearele la vînătorul care i-a zdrobit aripa, își dă seama că «dușmanul nostru, care venise din adîncul cerului și căzuse fulgerat, nu era o pasăre de rînd».

Caracterul acesta e precis localizat social. I l-a modelat țăranului asuprirea veacurilor. Pentru asemenea personaje, întreruperea epică, funcția muzicală a tăcerii sînt firești. Ele vorbesc puțin, se destăinuie greu. Scriitorul le sugerează cu foarte mare discreție frămîntările. Rarele momente, cînd tăcuții povestesc, sînt cele stîrnite de bucuria mîncării și băuturii. La han, locul de întîlnire al oamenilor singuratici, se împărtășesc întîmplări. La hanul Ancuței, fostul tovarăș al lui Vasile cel Mare își istorisește suferințele și răzbunarea, la hanul lui Gorașcu Haramin se narează sfîrșitul lui Nicoară. Punctul de pornire al procedeului e în baladă, dar sursa folclorică e legată în adîncime de structura psihică a personajelor și de felul lor de a înțelege lumea. Semnificația caracterului popular la Sadoveanu, felul în care arta populară este nu pastișată, ci continuată, cu înțelegerea și mijloacele artistului excepțional — se percep și aici.

Întreruperile epice integrează frămîntările personajelor în nesfîrșitul peisajului, întăresc sentimentul de unitate a firii, mărturisit mereu de scriitor. Nu înseamnă o identificare între oamenii lui și formele celelalte de viață, reducerea lor la biologie. S-a făcut confuzia între firile zăvorîte și cele simplificate, rudimentare. În capitolul respectiv al *Istoriei literaturii române,* scris cu pătrundere admirabilă, G. Călinescu vorbește de lipsa unei psihologii individuale la aceste personaje. Corectarea cea mai potrivită a afirmației a dat-o însuși G. Călinescu, în polemica sa cu Camil Petrescu cu privile la rural și urban în roman, atunci cînd a făcut distincția între *rafinament* și *complexitate.*

Confruntarea cu cadrul devine una dintre sursele poeziei caracteristice. Ibrăileanu și Mihail Ralea au stabilit tipuri de pictori și poeți ai frazei, iar Tudor Vianu a arătat că descrierea de forme precise e relativ rară la Sadoveanu, scriitorul stăruind mai ales asupra luminii și negurii. Același capitol din *Arta prozatorilor români* relevă importanța covîrșitoare a aspectului sonor față de cel plastic, primatul audiției.

Într-adevăr, arta lui Sadoveanu e departe de precizia caligrafică cu care parnasienii au notat formele. Dar pe fondul de lumini și umbre, pe fondul creat de muzica vîntului și a pădurii, mișcarea vietăților apare notată cu o precizie mai expresivă încă prin contrast. Observatorul și poetul se îngemănează. Artistul limbii e în stare să dea cuvîntului puterea de a naște impresia de nemărginire și să noteze în linii nete un gest, o zvîcnire. Capacitatea de a spori materialitatea cuvintelor, prin alăturări inedite, e caracteristică. Chiar

folosirea neprevăzută a termenului abstract, de care vorbeşte Tudor Vianu, creează acelaşi efect.

Nu vom pătrunde printr-o paranteză în studiul stilistic al prozei lui Sadoveanu. Problema aparţine specialiştilor, care au spus multe şi mai au multe de spus, căci teritoriul de cercetat e enorm. Trebuie subliniată însă siguranţa cu care, de la început, e notată mişcarea fiinţelor, adevărul fiecărui amănunt. «Cîteodată, un iepure roşcat izbucnea dintr-o tufă întunecoasă, trecea ca o nălucă prin pîlcuri de strujeni uscaţi care pîrîiau şi dintr-o dată se prăpădea în vălul de ceaţă.» *(Hanul Boului)*

Trăsătura se accentuează în opera de maturitate. Aspectul simfonic al universului nu dispare niciodată, rămîne un atribut al scrisului lui Sadoveanu. Dar locul observaţiei creşte o dată cu puterea de generalizare. Maturitatea duce la făurirea de formule stilistice care uimesc prin concentrare. Vorbind de farmecul rudăresei, Mitrea îi aduce «omagiul unei înjurături». În scrierile de după patruzeci de ani, pasajele memorabile din acest punct de vedere se înmulţesc. Ca de atîtea ori în opera lui Sadoveanu, cînd vrei să alegi, te nedumereşte bogăţia, şi antologiile, stabilite după orice criteriu, pot deveni tomuri vaste: *Baltagul, Ostrovul lupilor, Valea Frumoasei, 24 iunie*... Să amintim numai de scena memorabilă a vînătorii de cocoşi de munte. «Auzul păsării prinde orice foşnet, de la mare depărtare». Cînd îşi cîntă chemarea dragostei, «de parcă ar ascuţi pe un fel de tocilă stranie», cocoşul nu mai aude: «ochii lui tiviţi cu roş se închid de extaz şi urechile i se astupă. Se cufundă în deliciul înşelător al preliminariilor dragostei.» Vînătorul trebuie să prindă acest moment şi cînd cîntecul se întrerupe să rămînă nemişcat, în orice poziţie s-ar afla: «Cînd strofa primă s-a isprăvit şi porneşte ascuţitul, trebuie să înaintăm brusc trei ori patru paşi, într-un fel de dans. Această înaintare precipitată printre primejdii şi brusc oprită în poziţii întîmplătoare, de multe ori aşa de absurde ca ale unui model de sculptură, se repetă într-un ritm neregulat, căci, dacă am atins vreun

vreasc sau am scrîşnit cu încălţămintea într-un gheţar, cîntăreţul pare a voi să cunoască ce se întîmplă în preajma lui. Deci tace, aşteptînd. Tace ca să poată vedea şi auzi. Cît tace el, ca să poată vedea şi auzi, eu stau în poziţia sculpturală şi ridicolă, cu un braţ înălţat lîngă ureche şi cu un picior în aer.»

Universul lui Sadoveanu nu e static. Frămîntarea naturii se percepe direct, frămîntarea stăpînită a oamenilor prin gesturi şi expresii răzleţe. Dar vin momentele cînd patima, tensiunea sau mînia izbucnesc în afară ca un puhoi. Niţă Lepădat e gata să-l omoare pe Faliboga. Tudor Şoimaru şi ai lui îşi fac dreptate: Orheianu e răpus, conacul se preface în scrum.

Încă din anii de ucenicie, Sadoveanu a ştiut să potrivească respiraţia povestirii la întîmplările acestea violente. Faptele sînt precizate, momentele intermediare sînt sărite sau, dimpotrivă, înşirate unul cîte unul, sacadat. Fraza somptuoasă se desface în propoziţii scurte, despuiate de calificări: «Primi pe Bogza în umăr. Îl dădu îndărăt. Apoi îl lovi scurt cu muchia baltagului în frunte. Calistrat Bogza şovăi. Cîinele se năpusti la beregată, mestecînd mormăiri sălbatice cu sînge.»

În volumul său despre romanul românesc contemporan, Dumitru Micu reia termenul de *literatură vizionară,* folosit de Tudor Vianu, şi-l aplică în special romanului istoric al lui Sadoveanu. Termenul e discutabil, dar distincţia se susţine. D. Micu nu micşorează rolul documentului şi observaţiei. Insistă însă asupra «dimensiunilor unei lumi în care avîntul romantic (chiar dacă limitat şi adesea anarhic), visul, fie acesta chiar un vis irealizabil, intră ca părţi constitutive, inalienabile».

Formula proprie de roman istoric la Sadoveanu a fost în genere recunoscută. D. Micu are dreptate cînd o integrează într-un realism al metodei. Dar trăsăturile specific romantice nu sînt, în primul rînd, avîntul nelămurit şi visarea, ci se referă mai ales la dimensiunile neobişnuite ale faptelor şi ale personajelor. Cu cîteva excepţii, cum e beizadea Ruset, personajele romanelor istorice sînt aceleaşi caractere tăcute şi dîrze,

cu posibilități neobișnuite de pasiune și acțiune. Din nou, punctul de pornire este cel folcloric. Povestirea haiducească, balada și basmul sînt aici altoite cu documentul. Ansamblul păstrează organicitate. Observația, fantasticul sau balada converg spre o viziune unitară. Centrate pe lupta maselor, în special pe conflictul secular dintre răzeși și boieri, formulele artistice diferite au unitate de concepție și unitate de stil. Frazele des citate, cu care se sfîrșește *Neamul Șoimăreștilor* — primul roman istoric matur al lui Sadoveanu, dacă lăsăm la o parte *Șoimii,* carte de debut —, cuprind cheia acestei literaturi istorice : «Bunicii mei sînt strănepoții acelor oameni și această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoșii erau încă dîrzi, am scris-o în liniștea unei prisaci, avînd în inima mea răsunetul durerii lor».

Notele Profirei Sadoveanu ne informează că Sadoveanu a discutat proiectul *Neamului Șoimăreștilor* cu Ibrăileanu. Criticul s-a arătat sceptic cu privire la reușita unui roman istoric modern. Recitise *Salammbô* și rămăsese cu impresia de răceală documentară. Sadoveanu i-a afirmat însă că a ales alt drum.

Formula diferă total de reconstituirea arheologică. Respectul documentului există, chiar dacă critica a putut semnala erori de detaliu. Sadoveanu tratează cu oarecare libertate detaliile, dar e la fel de departe de fabulația cu pretext istoric de tip Dumas, ca și de arheologie. În general, la el evocarea istorică se separă de literatura de aventuri cu care s-a aflat adesea în simbioză. După cum a remarcat G. Călinescu, acțiunea propriu-zisă e adesea lentă. Se regăsesc însă în ea motive din basme și din balade. Chiar în *Neamul Șoimăreștilor,* prietenia dintre Șoimaru, Bîrnoavă și Cantemir-bei e frăție de cruce, iar drumul prietenilor spre cetatea poloneză amintește de piedicile pe care trebuie să le învingă eroii basmelor pentru a atinge un țel prescris. De același fel sînt aventurile Jderului cel mititel, pornit spre cetățile dunărene.

Aparțin, mai ales, baladei și basmului dimensiunile și însușirile excepționale, iscusința sau forța cîte unui

personaj. Onofrei și Samoilă Căliman sînt înrudiți cu tovarășii de drum ai lui Harap-Alb.

Echilibrul general e asigurat de notația de detaliu, minuțios exactă, cu excepția limbajului personajelor. Sadoveanu a refuzat, pe bună dreptate, să încarce dialogul cu arhaisme și a ironizat încercările de a calchia limba trecută, încercări care au drept principal rezultat să facă textul neinteligibil pentru contemporani. Limbajul persoanelor din trecut nu se deosebește mult de dialogul celorlalte cărți. Ruset vorbește cu abatele de Marenne cu aceeași politețe ceremonioasă, condimentată cu nota de umor cu care prințul Mavrocosti îi dă lămuriri inginerului Bernard. Culoarea istorică e prezentă în stilul povestitorului prin arhaisme discret presărate, care desemnează instituții, ranguri sau obiecte ale trecutului și nu știrbesc din claritatea textului.

Veridicitatea se păstrează însă, mai ales, în structura ideologică a acestor romane, în alegerea momentelor (epoca lui Ștefan cel Mare, Ion-vodă sau Ștefan Tomșa, domni care au ținut pe boieri în frîu), se păstrează în conflictul permanent dintre boieri și răzeși.

Echilibrul e rupt doar în cărți cum e *Creanga de aur,* care năzuiesc să construiască mituri. Rolul documentului în aceste încercări nelipsite de măreție e — firește — minim, constă mai mult în extrapolări îndrăznețe.

În noile romane istorice echilibrul se păstrează. La impresia de superbă maturitate artistică, pe care o creează *Nicoară Potcoavă,* contribuie și persistența baladescului în construcție și tonalitate. Sfîrșitul lui Nicoară, răzbunarea tovarășilor lui sînt povestite de un cîntăreț popular. În fața oștirii, Alexandru îl provoacă și îl învinge pe conducătorul turcilor.

A crescut în *Nicoară Potcoavă* vigoarea documentului, atenția la detaliu. Culoarea istorică e mai intensă și în limba povestitorului, care a adăugat la prima ediție un glosar, deși termenii arhaici sînt de cele mai multe ori inteligibili în context. Dar noutatea caracteristică e traducerea unei viziuni istorice, în același timp mai vastă și mai precisă.

STENDHAL ŞI DEZVOLTAREA ROMANULUI

E reprodusă des fraza lui Stendhal, care se mîngîia cu gîndul că va fi înţeles la 1880. Istoria literară a confirmat-o. Descoperirea lui Stendhal a fost un proces dificil. Posteritatea i-a dat o tîrzie şi poate excesivă compensaţie ; excesivă nu în raport cu valoarea operei şi cu milioanele ei de cititori, ci prin formele hagiografice, prin ritul pe care «stendhalienii» profesionişti îl practică în nenumărate volume, observaţii şi adăugiri. Peste ceea ce e util istoriei literare s-a creat şi aici o modă.

Stendhal nu s-a complăcut niciodată în postura de neînţeles. Apărătorul «romanticismului», teoreticianul «egotismului», a fost prea lucid observator, pentru a se apropia cu adevărat de romantism, prea iubitor de conversaţii inteligente, pentru a accepta izolarea şi lipsa de răsunet a scrisului său. Ceea ce a adus el nou era cerut de evoluţia literaturii şi a societăţii şi s-a ivit — paralel — în scrisul lui Balzac. Dar inovaţia stendhaliană, mai ales în domeniul cel mai izbitor, al stilului, contrazicea atît de violent şi retorica clasică, şi pe aceea romantică, încît pătrunderea grea se explică. Doamna du Deffand, femeie de gust şi de cultură din secolul al XVIII-lea, citindu-l pe Saint-

Simon — mai precis, ascultîndu-i frazele, căci era oarbă şi volumele memorialistului i se citeau — a oscilat între entuziasm şi severitate. Era cucerită de puterea lui Saint-Simon de a recrea viaţa. Dar socotea «rău alcătuite» portretele — care azi ne uimesc pentru că se încheagă înaintea noastră, cresc arborescent, cum a observat Sainte-Beuve. Şi afirma că memoriile sînt «rău scrise». «Autorul n-a fost un om de spirit». Preferinţele doamnei du Deffand, fixate la eleganţa geometrică a secolului al XVIII-lea, o sileau să respingă ceea ce îi apărea drept erezie stilistică. Stendhal s-a lovit de prejudecăţi similare.

Dintre inovaţiile stendhaliene, care au rămas străine contemporanilor, dar au deschis drum generaţiilor posterioare, să ne oprim asupra uneia — ceea ce a adus el în dezvoltarea romanului, mai precis în istoria personajului romanesc.

A făcut-o negînd şi continuînd, cum se întîmplă în genere. În raport cu romanele mai importante ale secolului anterior — astfel, cu *Legăturile periculoase* de Laclos — continuitatea e uşor de observat. Stendhal, care ne spune că a cunoscut în copilărie, la Grenoble, pe modelul doamnei de Merteuil din *Legături*, are luciditatea, oroarea de convenţional şi înclinarea analitică ale lui Laclos. Ca şi acesta, matematician de asemenea, e interesat de faptul exact. Dar o distanţă enormă a crescut între caracterele concepute clasicizant, construite pe o trăsătură dominantă — şi dinamica personajului stendhalian.

Contrastul întîlnit la toţi marii realişti critici, între forţa observaţiei şi slaba consistenţă a idealului social şi uman, capătă la Stendhal termeni speciali.

Răspunsul e căutat într-un ideal uman — în caracterul energic, care-şi făureşte propriile lui legi. Cultul energiei e esenţial în viziunea despre lume a lui Stendhal. Dar izolarea acestui element — inteligibil doar în raport cu întreaga lui formaţie ideologică — riscă să falsifice înţelegerea omului şi a scriitorului. În

Viaţa lui Stendhal[1], Paul Hazard explică *Roşu şi negru* exclusiv prin elogiul energiei, lăsînd la o parte semnificaţia critică a romanului. Învăluit într-un nor de biologism, realistul critic dispare. Şi aici, parţializarea înseamnă mutilarea operei, văduvită de problematica ei majoră. Energia lui Julien se căleşte şi se afirmă în raport cu situaţia din casa tatălui său, ţăranul proprietar de joagăr, care îşi dispreţuieşte băiatul mai mic pentru că e slab şi pentru că-i place să citească, apoi în raport cu poziţia subalternă din casa primarului sau a marchizului de La Mole. Tot astfel, mitul energiei şi reacţia «spaniolismului» s-au întipărit în caracterul lui Stendhal ca răspuns la atmosfera din casa lui Chérubin Beyle, la existenţa înjosită de mărunte ipocrizii şi calcule. Răspunsul acesta capătă uneori culoare individualistă, devine ceea ce scriitorul însuşi a numit «egotism». În propria lui fire şi în aceea a personajelor, cărora le împrumută mult din felul său de a gîndi — Julien Sorel, Fabrice del Dongo, Lamiel — scriitorul e interesat doar de forţa caracterului, de vigoarea morală. Reacţionînd împotriva gîndirii burgheze, Stendhal îi exprimă totuşi latura individualistă. Acest ideal al energiei completează atitudinea critică, e reversul ei.

În anii de la începutul secolului al XIX-lea s-a înfiripat la Stendhal şi concepţia estetică. Observatorul faptelor sufleteşti se declară de la început partizanul unui stil precis, simplu, la obiect. E încă departe de siguranţa şi transparenţa stilului său de maturitate. Dar cultul preciziei şi antiemfaza apar de la început. Adversar al oricărei retorici, respinge şi clasicismul epigonic, şi caligrafia stilistică a lui Chateaubriand. Din vechea literatură, îi citeşte mereu pe tragicii secolului al XVII-lea — voia să scrie teatru —, dar preferinţele lui se îndreaptă în special spre moralişti şi memorialişti. Pentru Saint-Simon avea un adevărat cult, denumindu-l «cel mai însemnat istoric al Franţei». Triază literatura contemporană după aceleaşi criterii. La douăzeci şi trei de ani, înseamnă cu severitate în

[1] *N. R. F.*, Paris, 1921.

jurnalul său impresiile produse de o odă scrisă de o celebritate a vremii, azi pe deplin uitată: «Expresie umflată, nu e în stare să zugrăvească»[1]. Cu cîţiva ani înainte, adolescentul în uniformă de sublocotenent fusese gata să se bată în duel pentru că nu-i plăcea stilul lui Chateaubriand, mult admirat în al şaselea regiment de dragoni.[2]

În 1806, Henri Beyle, fost sublocotenent în armata din Italia, îşi reîncepe cariera militaro-administrativă, care se va sfîrşi doar o dată cu căderea lui Napoleon. Mai întîi comisar-adjunct militar, e numit după cîţiva ani auditor la Consiliul de Stat. Străbate Europa alături de trupele napoleoniene: doi ani în Germania, apoi în Austria, apoi din nou în Germania. Face campania din Rusia. Cînd forţa poporului rus zdrobeşte orgoliul cuceritorului şi-l sileşte la teribila retragere din iarna lui 1812—1813, Stendhal îşi dovedeşte curajul, prezenţa de spirit, capacitatea. Se străduieşte să păstreze în cele mai grele împrejurări demnitatea ţinutei şi-i smulge un elogiu vărului său, Pierre Daru, ministrul lui Napoleon. Văzîndu-l proaspăt bărbierit, în învălmăşeala retragerii, Daru îi spune: «Eşti un om curajos».

După căderea lui Napoleon, îşi urmăreşte vechiul vis. Părăseşte Franţa Restauraţiei şi se stabileşte la Milano. Dar Italia din 1815 nu mai era aceea din 1799. Reîntorşi în bagajele ocupanţilor austrieci, micii tirani din statele italiene se zbăteau îngroziţi să descopere orice om şi orice gînd ostil absolutismului. Domnea o atmosferă sufocantă de teroare poliţistă şi clericală. În teritoriile ocupate de austrieci, poliţia vînează tot timpul liberali. Suspect prin ideile şi legăturile lui, Beyle e semnalat şi denunţat în mai multe rînduri, ameninţat — fără să ştie — cu arestarea.

[1] *Jurnal*, vol. II, Gallimard, 1932, p. 277.
[2] *Scrisoarea către Balzac*, în *Stendhal, La Chartreuse de Parme*, Crès, 1922, II *(Appendice)*, p. 294.

Îl reține în Italia cea mai de seamă pasiune a vieții lui, dragostea pentru Matilda Dembowski Viscontini. O dragoste nefericită, fără răspuns. Pentru Matilda Dembowski, fire închisă, trufașă, îndrăgostitul paralizat de timiditate era doar o apariție stingheritoare. În fața ei, plăsmuitorul volubil de paradoxuri critice devenea tăcut, greoi. Matilda îi rationa cu zgîrcenie dreptul de a o vedea.

Dragostea pentru Matilda Dembowski — Méthilde, cum îi plăcea s-o numească — iradiază prelung în scrisul lui Stendhal, în paginile de memorialistică, în analizele din volumul *Despre iubire*. Îi regăsim trăsăturile în principalul personaj feminin din *Lucien Leuwen,* roman scris după douăzeci de ani.

În anii milanezi, autorul de încercări manuscrise devine autor de cărți. Trecerea se face pe drumul ciudat al compilațiilor. Stendhal publică, sub diferite pseudonime, scrieri de călătorie și de istorie a artelor plastice sau muzicale ; abia mai tîrziu se va fixa la pseudonimul «Stendhal». În 1814, apar *Viețile lui Haydn, Mozart și Metastasio ;* în 1817, *Istoria picturii în Italia și Roma, Napoli, Florența.* Împrumuturile din diferiți autori sînt copioase. Carpani, unul dintre cei deposedați, a protestat în presă. Astăzi, însă, ceea ce interesează în aceste volume nu sînt informațiile, adesea depășite, împrumutate de la Carpani sau de la alții, ci comentariile și observațiile care-l prevestesc pe Stendhal. Chiar în prima carte, cîteva idei cu privire la raportul dintre literatură și contemporaneitate vor fi dezvoltate într-o lucrare critică — *Racine și Shakespeare.*

În 1821, Stendhal se desparte de Italia și, pentru totdeauna, de Matilda Dembowski, care avea să moară peste cîțiva ani. Suspiciunile tot mai accentuate ale poliției austriece, ca și greutățile bănești — Chérubin Beyle murise ruinat — îl silesc să se reîntoarcă în Franța. Pînă în 1830 avea să lupte cu lipsurile, nevoit să scrie cu regularitate articole pentru revistele engleze. Frecventează saloanele literare de stînga, creîndu-și faima de interlocutor inteligent și original. Alături de vechii prieteni, își formează alții mai tineri : între ei, Mérimée. Acumulează faptele din care se va plămădi *Roșu și Negru.* Scrie și publică alte volume, care cad în gol. Între ele, cîteva capodopere. Dar cînd se va adresa librarului Mongie, ca să se intereseze de soarta cărții *Despre iubire,* va primi un răspuns alcătuit cu obrăznicie și cu eforturi de spirit : «N-am vîndut nici patruzeci de exemplare din carte și pot spune despre ea ca și despre poeziile sfinte ale lui Pompignan : Sînt sfinte pentru că nu le atinge nimeni». Stendhal continuă să scrie, «să joace la loteria posterității» ; «cît despre glorie, o scriere e un bilet de loterie. *Africa* e uitată, și Petrarca a rămas nemuritor prin sonete. Prin urmare, să scriem mult.» [1] *(Scrisoare către Sainte-Beuve din 26 martie 1830.)*

Scris în 1820, *Despre iubire* a apărut în 1821. E un vast eseu, prin care viitorul teoretician al romantismului se separă, de la început, de viziunea romantică. Cartea e pătrunsă de amintirea Matildei și, totuși, se află la antipodul confesiunii romantice. «Reamintim — scrie Stendhal într-o notă — că dacă autorul întrebuințează cîteodată forma „eu", o face pentru a încerca să dea o anumită varietate acestui eseu. N-are cîtuși de puțin pretenția de a vorbi cititorilor de propriile lui sentimente, caută să împărtășească, cu cît mai puțină monotonie posibilă, ceea ce a observat la alții.» [2] «Egotistul» rămîne și aici, în primul rînd, un observator. În eseu, introspecția slujește la descoperirea unui adevăr psihologico-moral. Mai tîrziu, în romane, elemente autobiografice, atitudini, năzuințe, trăsături de caracter proprii vor fi împrumutate lui Julien sau Fabrice, pentru a plăsmui un personaj înrudit cu autorul, dar, independent de el, diferit ca structură și semnificație socială.

În acest spirit sînt făcute observațiile — frecvent sprijinite de anecdote — din *Despre iubire.* Între ele, se află și faimoasa teorie a cristalizării, care observă

[1] Fraza lipsește din *Corespondență inedită* și e citată de Hazard, *op. cit.,* p. 166.
[2] *Despre iubire,* Editions de Cluny, 1938, p. 125.

cum aspirațiile și preferințele îndrăgostitului se concentrează asupra făpturii iubite, sau considerațiile cu privire la diferențele naționale în dragoste.

Disputa dintre romantici și clasici începuse a deveni în Franța problema literară a zilei. Ca și în Germania, primele impulsuri aparțineau în Franța romantismului fixat în trecut, inițiat de Chateaubriand și concentrat acum în jurul publicației *Muza franceză*. Acești romantici erau regaliști și catolici. Dar încă din acei ani, în jurul *Globului*, ziar pe care-l lăuda Goethe în convorbirile cu Eckermann, a început să se afirme o tendință, care împletea romantismul cu idei politico-sociale avansate, apăra gîndirea liberă și cerea schimbări democratice. În această tabără, Stendhal pornește la asalt împotriva clasicismului prin *Racine și Shakespeare*, care, apărînd în Franța cu cîțiva ani înainte de prefața la *Cromwell*, a lui Hugo, poate fi considerat drept primul manifest însemnat al romantismului francez. Dar e un romantism *«sui generis»*.

În scrisul său, într-o vreme cînd realismul critic apare adesea împletit cu romantismul, Stendhal e foarte puțin romantic. Observația lucidă controlează mereu imaginația. E drept că pasiunea e valorificată, caracterul pasionat devine un ideal, expresia afectivă a energiei. Dar cultul pasiunii are o latură umanistă, e legat de idealul omului întreg, opus împuținării și uscăciunii. Iar pasiunea nu se revarsă subiectivist, ci e analizată cu luciditatea întîlnită în *Despre iubire* și culminînd în romane. Prin concepția estetică și prin stil, dușmanul retoricii și al artificiilor e foarte departe de romantism.

Ce idei romantice apără *Racine și Shakespeare*? Există, de fapt, două broșuri intitulate astfel, apărute în 1823 și 1825. Prima răspunde unei publicații italiene, *Il conciliatore*. A doua e o replică ironică, dată unui obscur academician al timpului, Auger, apărător al clasicismului întîrziat.

Atacînd unitățile clasice — idee mai veche și mereu reluată — pretinzînd forme de expresie mai libere, ambele broșuri argumentează în favoarea unei literaturi care să corespundă gusturilor și preocupărilor

contemporane. Clasicismul e considerat drept literatura «care plăcea străbunicilor». Nu există aici dispreț pentru clasici, ci pentru epigonismul care repetă fără originalitate. Identificînd romantismul cu originalitatea, Stendhal constată că, la vremea lor, înșiși clasicii au fost romantici, scriind o literatură care răspundea original epocii.

Preferința pentru romantism se naște, prin urmare, la Stendhal din sentimentul actualității și oroarea de închistare. Urmărind argumentarea în detaliu, constatăm cu surprindere că ceea ce apără acest manifest romantic convine mult mai bine realismului critic, referindu-se mai ales la veridicitate. Concepută mai îngust, ideea unei corespondențe mai strînse cu viața îl duce pe Stendhal chiar la unele teze excesive, cum e respingerea teatrului în versuri. Însuși Hugo avea să scrie atîtea piese în versuri, ca, de altfel, Shakespeare, înaintașul atît de admirat de Stendhal și de toți romanticii.

În 1827 apare *Armance*, primul roman al lui Stendhal. Scriitorul a debutat la patruzeci și patru de ani, după două decenii de scris, în genul cu care avea să se confunde scrisul lui. *Armance* e, într-adevăr, un roman de debut, care tratează o problemă de patologie sexuală într-un mod enigmatic, împins pînă la obscuritate. Paginile cele mai interesante din *Armance* sînt acelea care — prevestind salonul marchizei de La Mole — descriu aristocrația Restaurației.

La trei ani după *Armance* apare *Roșu și Negru*. Dar prima idee s-a înfiripat încă din 1827. Atunci a întîlnit Stendhal, în *Gazeta tribunalelor*, cazul seminaristului Antoine Berthet, care, abandonîndu-și studiile, devenise profesor într-o familie burgheză, apoi într-una aristocratică. În prima familie începuse o legătură cu mama elevilor săi, în a doua o sedusese pe fiica patronului. Concediat, încercase s-o împuște într-o biserică pe prima lui amantă, fusese condamnat la moarte și executat la douăzeci și cinci de ani.

Faptele acestui proces amintesc în mare de destinul lui Julien Sorel. Mai totdeauna, Stendhal a pornit de la fapte culese din experiență proprie sau din întîm-

plări notorii ale vremii. Pentru *Roşu şi Negru* s-au mai descoperit şi alte surse, între care escapada sentimentală a unei tinere aristocrate. Dar Stendhal nu s-a mărginit niciodată la copie, după cum nu şi-a transformat niciodată personajele în simpli exponenţi ai stărilor lui sufleteşti. Julien Sorel e profund deosebit de Berthet, făptură slabă, la care nemulţumirile au explodat fără să devină revoltă. Şi, deşi scriitorul a pus într-însul mult din propriile sale sentimente, Julien nu e un *alter-ego* mai seducător al lui Stendhal. În scrisoarea către Balzac, esenţială pentru înţelegerea creaţiei stendhaliene, sînt arătate asemenea surse cu privire la *Mănăstirea din Parma.* «Iau un personaj care-mi este bine cunoscut, îi las obiceiurile dobîndite în arta de-a alerga zi de zi la vînătoarea de fericire, apoi îi dăruiesc mai mult spirit... Rassi era german ; am vorbit cu el de două sute de ori. Pe prinţ l-am cunoscut îndeaproape, cînd am trăit la Saint-Cloud în 1810 şi 1811.»[1] În acest «mai mult spirit», atît de vag formulat, intră întregul proces de constituire a tipului. S-au scris mii de pagini cu privire la Julien Sorel, analizîndu-i-se semnificaţiile largi şi fizionomia unică.

Pentru a înţelege noutatea, schimbarea calitativă pe care *Roşu şi Negru* o aduce în viaţa romanului, trebuie să situăm cartea în ambianţa ei istorico-literară. Marile transformări sociale, care au dus la revoluţia burgheză, au avut pînă acum mai mult ecouri indirecte în literatură. Treziseră accentele elegiace ale romantismului subiectivist. De cîteva decenii, René al lui Chateaubriand îşi plimba prin literatură boala distinsă a secolului, aruncînd priviri melancolice înapoi, spre vechiul regim. Romantismul progresist abia începuse să se afirme în Franţa. Sîntem în anul faimoasei bătălii a lui *Hernani.* Apar — încă sfios — pe scenă şi în cărţi inadaptaţi, care devin luptători pentru libertate. Realismul critic se află la început. Balzac a pornit să-şi clădească ciclul de romane, a scris cîteva din operele lui cardinale — *Şuanii, Gobseck* — dar

[1] *Mănăstirea din Parma,* ed. cit., II, p. 437.

nici una în care să apară Rastignac, Rubempré sau altul din tipurile lui de arivişti.

În acest peisaj literar, romanul stendhalian e produsul unei epoci noi, pe care o exprimă prin conţinutul de viaţă, prin tipurile lui, prin modul în care le plăsmuieşte.

S-a discutat îndelung asupra titlului. În studiul său despre Stendhal, I. P. Uvarov reaminteşte principalele explicaţii : «Criticii au înjghebat cele mai variate ipoteze. Unii au considerat că acestea sînt culorile uniformei militare şi ale sutanei : alţii le socotesc drept culorile ruletei, iar alţii au spus că e vorba de sînge şi de moarte.»[1]

Nici în corespondenţă, nici în vreun alt text scris, Stendhal nu şi-a lămurit vreodată titlul. Dar într-un articol publicat de un amic al său, Forgues, ni se spune că, la o întrebare pusă de un alt prieten, ar fi răspuns : «Roşu înseamnă că, dacă s-ar fi ivit mai înainte pe lume, Julien (eroul cărţii) ar fi fost soldat ; dar, în epoca în care a trăit, a fost silit să îmbrace sutana, de aici Negru»[2].

Explicaţia aceasta, pe care, de altfel, Forgues, incapabil să-i sesizeze semnificaţia, o considera drept o butadă, confirmă că titlul nu se referă la rolul hazardului şi la ruletă, ci la alegerea pe care Julien Sorel trebuie s-o facă între două profesii şi, implicit, între două epoci şi două mentalităţi.

Julien Sorel e un tip de tranziţie, ca şi împrejurările sociale pe care le exprimă. E primul dintre personajele de arivişti, atît de caracteristice pentru proza şi teatrul vremii. Dar nu e un simplu arivist. Mîndria şi demnitatea se afirmă la el cu altă tărie decît la Rastignac. Vor avea chiar ultimul cuvînt.

Cîţiva critici francezi de la sfîrşitul secolului trecut — cum a fost romancierul Paul Bourget — l-au dojenit pe Stendhal pentru că n-a respectat în roman

[1] I. P. Uvarov, *Introducerea la «Roşu şi Negru»,* Ed. în Limbi Străine, Moscova, 1958.
[2] P. Jourda, *Stendhal raconté par ceux qui l'ont vu,* Stock, 1931, p. 143.

structura caracterului pe care l-a imprimat lui Julien Sorel, că l-a făcut pe un ambițios să-și dărîme prin gestul lui final tot ce înfăptuise. Reproșul acesta denotă o îndoită lipsă de înțelegere. Un mare scriitor realist e judecat după criterii împrumutate clasicismului. Și, neînțelegîndu-se complexitatea psihologică a personajului, nu i se intuiește nici complexitatea socială. În Julien Sorel, admiratorul lui Danton coexistă cu seminaristul care face exerciții de ipocrizie.

«Arivistul», omul care se zbate să parvină cu orice preț, străbate literatura secolului. În literele franceze trece de la Stendhal și Balzac la politicienii și financiarii lui Zola, sau la Bel-Ami al lui Maupassant. E prezent și în alte literaturi, dar cu nuanțe semnificative, create de condiții sociale diferite. În țările în care stratificarea feudală s-a păstrat într-o formă sau alta, cîmpul de activitate, țelurile și mijloacele de parvenire se restrîng enorm.

Se iviseră mai demult în literatură personaje purtate de împrejurări favorabile de la condiția umilă pînă în preajma vîrfurilor sociale. În romanele picarești spaniole din secolele al XVI-lea și al XVII-lea, sau în cele ale lui Lesage, aventurierul trecea din camera slugilor sau chiar din cîrciumă și închisoare în palatul ministrului sau al arhiepiscopului. Dar comparația cu feluriții *«picaros»* face să se desprindă noutatea socială a tipului de arivist. Un *«picaro»* parvenea datorită, mai ales, împrejurărilor favorabile, pe care le ajuta prin șiretenie și lipsă de scrupule. Nu se poate vorbi la el de un proces de parvenire sistematică, urmărită treaptă cu treaptă. Cu aceeași ușurință cu care îl purtaseră sus, valurile îl azvîrleau înapoi la cîrciumă sau ocnă. Iar traiectoria urmată caracteriza societatea feudală, cu separația ei strictă. Aventurierii pătrundeau pe scara de serviciu și rămîneau în anticameră. Ajungeau, cel mult, confidenți, secretari.

Revoluția burgheză a desființat formal privilegiile și le-a înlocuit prin mijlocul suprem — banul. Pentru tînărul care între 1820 și 1830 se pregătește să se ia de piept cu viața, exemplul lui Napoleon, ajuns din sublocotenent împărat, e un imbold la îndrăzneală.

Știm că Stendhal, ca și Balzac, a judecat cu asprime schimbarea la față a fostului general revoluționar. Dar în cărțile amîndorura mitul napoleonian revine mereu, se transformă pentru personaje în simbolul succesului, al parvenirii maxime.

Evoluția tipului de arivist, de la Julien Sorel la Rastignac sau apoi la Georges Duroy, reproduce însăși evoluția capitalismului spre moravurile și mentalitatea din stadiul imperialist. La Julien, concesiile cerute de parvenire sînt contrazise de demnitatea, mîndria omului de jos, care-și simte valoarea. Julien plătește cu capul satisfacția pe care și-a acordat-o de-a spune adevărul în fața diverșilor Valenod care-l judecă. O dată cu ponositele haine studențești, Rastignac azvîrle și scrupulele care l-au făcut să respingă propunerile cinice ale lui Vautrin. Sensul sfidării, pe care o aruncă Parisului în ultima pagină din *Moș Goriot,* se precizează în celelalte romane din *Comedia umană.* Rastignac devine amantul unei soții de mare bancher, se aliază, deci, pe această cale cu atotputernicii zilei — căci Nucingen e un soț indulgent. Devine apoi complicele bancherului, îl ajută să-și ruineze propriul amic din copilărie *(Casa Nucingen).* Pe la 1880, Georges Duroy, fostul subofițer de spahii, nu mai păstrează nici urmă din ceea ce dădea caracterului lui Julien un fond de noblețe. Energia cu care Julien se controla și își croia drum a devenit la Duroy rapacitate brutală. Întreținut de diverse femei, șantajist cînd se ivește ocazia, subofițerul transformat în gazetar izbîndește în atmosfera de speculă și de parazitism, caracteristică perioadei scandalului Panama și a cuceririlor coloniale.

Pe Julien l-au format ideile revoluției, iar principalul lui dascăl, chirurgul militar în retragere, l-a crescut în cultul lui Napoleon. «Mai apoi, ascultase cu nespusă plăcere povestirile despre bătăliile de la podul Lodi, de la Arcole și de la Rivoli, istorisite de bătrînul chirurg-major. Și observa privirile înflăcărate pe care moșneagul le arunca spre decorația lui.»

Trecerea lui Julien de la roșu la negru, de la visele de glorie militară la cariera bisericească, are loc atunci

cînd, adolescent inteligent, descifrează fața reală a vremii. Observă că judecătorul de pace e pe cale să-și piardă slujba pentru că a cutezat să-l înfrunte pe un tînăr vicar. În Franța Restaurației, negrul sutanelor e atotputernic. «Dintr-o dată, Julien încetă să mai vorbească de Napoleon ; spunea că are de gînd să se facă preot și fu văzut mereu, la joagărul tatălui său, învățînd pe de rost o *Biblie* latinească, pe care i-o împrumutase parohul.»

Astfel, evoluția lui Julien caracterizează Restaurația, după cum Lucien Leuwen exprimă reacția față de regimul lui Ludovic-Filip. Încercarea aristocrației de a întoarce istoria înapoi cu un sfert de secol se traducea prin teroare politică și clericală. Drepturile, asigurate prin Charta lui Ludovic al XVIII-lea, existau doar pe hîrtie. La Paris, ca și în diferite orașe de provincie, opoziția e încolțită de mizerii mărunte și, la nevoie, supusă represiunii — căci justiția, controlată de cîte un abate de Frilair, se arată docilă. Aristocrația la putere e obsedată de spectrul revoluției. Domnul de Rênal și ceilalți nobili provinciali se întrunesc, împreună cu burghezii regaliști ca Valenod, în asociații tainice, avînd drept țel preîntîmpinarea oricărei mișcări revoluționare. La adunări ia parte și servitorul domnului de Rênal. Valenod și primarul acceptă, cîteva ore, egalitatea cu servitorul Saint-Jean. «De pildă, servitorul nostru o să-l întîlnească acolo pe domnul Valenod, și omul acesta, atît de înfumurat și de prost, n-o să se supere cînd se va auzi strigat pe nume de către Saint-Jean, și o să-i răspundă la fel... Noi plătim douăzeci de franci pentru fiecare servitor ca să nu ne stringă de gît într-o bună zi.»

Congregațiile religioase au avut în această vreme un rol mult mai mare decît înainte. Au participat direct la putere — abatele de Frilair e stăpîn absolut în regiune —, au făcut și servicii de poliție și spionaj. Pe abatele Castenède, fostul director de studii din seminar, Julien îl întîlnește în timpul misiunii lui politice secrete, într-o funcție corespunzătoare de spion-șef.

Există, printre figurile de preoți din roman, doi oameni sincer pioși : abatele Chélan, care l-a îndrumat în adolescență pe Julien, și Pirard, directorul seminarului. Amîndoi sînt izolați, priviți cu ostilitate de organizația politico-clericală a congregaților și, pînă la urmă, amenințați sau îndepărtați.

Toate eforturile aristocrației și ale clerului ultraregalist nu pot întoarce Franța la feudalitate. Mentalitatea capitalistă i-a cucerit chiar pe trufașii «ultra». Domnul de Rênal citează plin de morgă soției sale prescripțiile etichetei, dar posedă o fabrică de cuie și înjghebează deseori afaceri cu o sete de cîștig tot atît de aprigă ca și a lui Valenod. Pînă și un înalt senior, cum e marchizul de La Mole — care, mai sigur de rangul lui decît Rênal, afectează simplitatea — face speculații financiare. Clerul participă în primele rînduri la goana după îmbogățire. «Cu doisprezece ani în urmă, abatele de Frilair sosise în Besançon cu un geamantănaș sărăcuț de tot, în care, după cîte vorbea lumea, se afla toată averea lui. Iar acum ajunsese unul dintre cei mai bogați proprietari din județ.»

Tot drumul pe care-l parcurge Julien se desfășoară prin reacție față de acest mediu și de momentul 1820.

S-ar părea că, de la primele pagini, caracterul eroului e definit. După ce află de angajamentul ce i se oferă în casa primarului — angajament care-i apare ca o șansă nesperată de a se ridica — Julien «socotește că, pentru fățărnicia lui, ar fi folositor să facă un popas în biserică».

«Vorba asta vă miră — comentează Stendhal. Înainte de-a ajunge la ea, sufletul tînărului țăran avusese de bătut cale lungă.» Și ni se relatează faptele care l-au convins pe Julien că trebuie să aleagă «negru», și nu «roșu», că în acel moment clerul e atotputernic.

Eroul pare fixat de două trăsături majore — ambiția și ipocrizia. Dar, în comparație cu clasicismul, înțelegerea felului cum caracterele se formează și se schimbă sub imperiul împrejurărilor e la fel de nouă în *Roșu și Negru* ca și tipurile sociale.

Julien Sorel nu e numai un caracter complex, cu tendințe și trăsături morale contradictorii. Stendhal și,

după el, toţi realiştii de seamă au înţeles interdependenţa dintre caracter şi împrejurări. Clasicii păstrează unitatea caracterelor, analizîndu-le în nemişcare, potrivit cu concepţia unui univers static. Preromantismul şi romantismul au accentuat tumultul, mişcarea din viaţă şi din caractere. Societatea franceză din timpul revoluţiei şi de după ea nu mai îngăduie iluzia stabilităţii sociale şi psihologice. Dar, spre deosebire de romantism, care încerca să exprime mişcarea şi contradicţiile naturii şi ale omului prin antiteze, realismul critic, bazat pe observaţie, reproduce raportul neîntrerupt dintre caracter şi împrejurări. Împrejurările formează trăsăturile de caracter. Personajele reacţionează apoi potrivit acestor trăsături. Iar trăsăturile se modifică şi se nuanţează mereu sub presiunea altor împrejurări neprevăzute. Pentru un caracter format există linii care, în mare, se păstrează. Recunoaştem mereu la Julien consecinţele mîndriei lui de plebeu, aruncat în situaţii subalterne în mijlocul aristocraţiei. Dar împrejurările cer nuanţe şi răspunsuri variabile.

Julien pătrunde încordat în casa primarului, pîndind în toate părţile gestul, vorba destinate să-l umilească. Ipocrizia religioasă e pentru el mijlocul de a-şi asigura respectul. E memorabilă scena recitării din *Biblie*. Înzestrat cu o memorie neobişnuită, Julien a învăţat pe de rost *Noul testament* în latină. Îl recită în faţa copiilor, servitorilor, invitaţilor impresionaţi. Prelungeşte cît mai mult exhibiţia. «Scena aceasta îl făcu pe Julien să cîştige titlul de domn ; nici măcar servitorii nu cutezară să i-l refuze.»

Raporturile cu doamna de Rênal sînt dominate la început de orgoliu şi încep ca un exerciţiu de voinţă. Julien nu e îndrăgostit şi nici măcar nu se gîndeşte încă s-o seducă din calcul. Îşi impune primele gesturi pentru a-şi domina sfiala. Cîntăreşte apoi şi prepară fiecare frază, fiecare gest. E apăsat de ţelurile pe care şi le-a impus. Adolescent fără experienţă, vrea să pară un seducător rutinat... Într-un «motto» spiritual, Stendhal îl compară cu o fată care-şi fardează obrajii proaspeţi. De fapt, strategia aceasta e inutilă. Julien

cîştigă într-adevăr afecţiunea doamnei de Rênal, unul dintre personajele cele mai delicate plăsmuite în proza franceză a secolului, doar atunci cînd îşi uită calculele şi poza şi rămîne un adolescent îndrăgostit.

Dar destinderea, revărsarea spontană a sentimentelor nu-i sînt îngăduite multă vreme lui Julien : sînt incompatibile cu epoca. E adevărul amar al cărţii. La seminar, ipocrizia şi calculul de fiecare clipă sînt indispensabile. Intrigile şi facţiunile din seminar i-au adus eroului duşmănii puternice. La examen e atras într-o cursă. Examinatorul îl pune să vorbească despre poeţii latini, apoi îl ceartă cu asprime pentru «vremea pierdută cu învăţăturile acestea profane şi pentru ideile deşarte sau criminale pe care şi le vîrîse în cap».

«— Sînt un prost, părinte, şi aveţi dreptate, îi răspunse Julien cu modestie, recunoscînd şiretlicul dibaci căruia îi căzuse victimă.»

În palatul marchizului de La Mole se repetă, la altă scară, experienţele din casa primarului : încordarea, sfiala învinsă, afirmarea treptată. Aventura lui Julien cu Mathilde de La Mole e ciocnirea dintre două orgolii ; Mathilde îşi dispreţuieşte mediul, dar e produsul acestui mediu. Visează la un om puternic, la o mare personalitate, dar, capricioasă, egocentrică nu e în stare decît să-şi alimenteze imaginaţia şi să-şi construiască cerebral pasiuni. Cît despre Julien, principalul lui mobil este să umilească orgoliul fetei care l-a provocat, iar apoi l-a respins. Adevărata lui dragoste rămîne doamna de Rênal ; îşi desluşeşte sentimentele numai după ce, într-o clipă de mînie, a încercat s-o ucidă.

Sfîrşitul lui Julien e produsul mîndriei şi al dezgustului pentru simulare şi calcul. Intervenţiile Mathildei au cumpărat votul cîtorva dintre marii burghezi care-l judecă. Votul domnului Valenod, devenit domnul «de» Valenod — burghezul regalist a fost înnobilat — e cîştigat. Dar Julien îşi oferă satisfacţia de a vorbi juraţilor de pe poziţiile clasei lui. Ultimul său cuvînt la proces este foarte semnificativ pentru

mesajul ideologic al romanului : «Dar chiar dacă aş fi mai puţin vinovat, văd oameni care, fără să le pese de mila ce ar trebui să le-o trezească tinereţea mea, ar vrea să pedepsească prin mine şi să descurajeze astfel, pentru totdeauna, categoria aceasta de tineri, care, născuţi într-o clasă inferioară şi oarecum apăsată de sărăcie, au norocul să dobîndească o educaţie bună şi îndrăzneala să se amestece în ceea ce orgoliul bogătaşilor denumeşte societatea înaltă».

Sondajele analitice făcute la o atare adîncime cereau un instrument potrivit. Simplitatea şi precizia stilului lui Stendhal nu sînt numai reacţia unui scriitor inteligent, cu simţ critic faţă de stilul academic al clasicilor întîrziaţi sau de acela al lui Chateaubriand. Stilul stendhalian se naşte dintr-o necesitate estetică. «Nu văd decît o singură regulă : a fi clar — îi scrie el lui Balzac. — Dacă nu sînt clar, tot universul meu se năruie. Vreau să vorbesc de ceea ce se petrece în sufletul lui Mosca, al ducesei, al Cleliei !... Dacă la obscuritatea obiectului aş adăuga obscurităţile stilului domnului Villemain sau al doamnei Sand (presupunînd că aş avea privilegiul rar de a scrie ca aceşti corifei ai stilului frumos), dacă aş adăuga la greutăţile fondului obscurităţile acestui stil mult lăudat, nimeni n-ar mai pricepe nimic din lupta dusă împotriva lui Ernest al IV-lea.» [1]

Şi ceea ce refuză stilul lui Stendhal din vechile podoabe, şi ceea ce inovează urmăresc acelaşi scop. Respingînd vagul, zgîrcit cu calificativele, el obţine precizia fără a cădea în platitudine. Oroarea de frazele larg desfăşurate îl face uneori pe Stendhal să rezume, să sară peste enumerări, stenografiindu-le într-un mod care ar fi părut aliterar pentru canoanele stilului retoric. Despre scrisoarea de demisie a abatelui Pirard, care înşiră episcopului toate micile mizerii suferite, Stendhal ne spune : «Îi furau lemnele din magazie, îi otrăviseră cîinele etc., etc.». Mai regăsim şi în alte pasaje acest «etc.». Să semnalăm în textul citat şi apropierea de ceea ce denumim astăzi «stilul indirect

[1] *Mănăstirea din Parma*, vol. II, p. 434.

liber», prin care scriitorul povesteşte, folosind limbajul şi optica personajelor. Va reveni frecvent în literatura realistă la Flaubert, la Galsworthy — la noi, la Slavici şi Caragiale.

Mişcarea şi rapiditatea atinse de stilul lui Stendhal nu se datoresc numai preferinţei pentru frazele scurte şi precise, ci şi alternărilor de ton, de unghi, de problemă. Scriitorul abandonează parcă brusc obiectul descris, îl surprinde din altă parte, pentru a-l pătrunde mai adînc.

Stendhal n-a putut supraveghea personal tipărirea lui *Roşu şi Negru*. După căderea lui Carol al X-lea, prin intervenţiile amicilor săi primeşte de la noul rege funcţia de consul la Triest. Dar prefectul de poliţie al Vienei protestează indignat pe lîngă Metternich împotriva numirii unui om suspect, cu principii politice periculoase [1] şi guvernul austriac refuză să-l primească. Noi intervenţii obţin să fie numit în statul papal — la Civita Vecchia. Acolo îşi petrece ultimii doisprezece ani de viaţă, cerînd mereu concedii, pe care caută să le prelungească cît mai mult.

Activitatea consulului francez de la Civita Vecchia — pe care poliţia papală îl supraveghea cu suspiciune — nu era foarte absorbantă : mărunte trebi consulare, conflicte dese cu un subaltern intrigant, scrisori cu observaţii politice, primite cu iritaţie în birourile Ministerului de Externe francez.

A avut astfel răgaz destul pentru scris. «Neavînd nimic de citit, scriu», notează el pe prima pagină a unei nuvele. În anii aceştia, opera sa se îmbogăţeşte cu scrieri de memorialistică : *Amintiri egotiste*, *Viaţa lui Henri Brulard ;* cu nuvele istorice : *Cronici italiene ;* cu cărţi de călătorie : *Memoriile unui turist* şi cu cîteva romane, dintre care a terminat şi a publicat *Mănăstirea din Parma*.

Cele două cărţi de memorialistică sînt scrise între 1832 şi 1836. Nu urmează ordinea cronologică. După ce începuse fragmentarele *Amintiri egotiste*, în care evoca anii trăiţi la Paris în timpul Restauraţiei, Sten-

[1] Cf. Paul Hazard, *op. cit.*, p. 186.

dhal s-a simţit atras de proiectul unei povestiri autobiografice vaste, care să cuprindă întreaga lui existenţă pînă la cincizeci şi doi de ani.

E interesant că, în *Amintiri egotiste,* Stendhal defineşte termenul folosit de titlu într-un sens care accentuează nu individualismul, ci progresul în analiză: «...se va vedea că egotismul — sincer — e un mod de a descrie sufletul omenesc, în cunoaşterea căruia am făcut paşi uriaşi de la 1721, epoca *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu, marele om pe care l-am studiat atît».[1]

A dus *Viaţa lui Henri Brulard* pînă în pragul primei călătorii în Italia. Amintirile acestei călătorii făcute la şaptesprezece ani, alături de armata revoluţiei, erau ameţitoare. S-a întrerupt, prea tulburat pentru a continua. A intervenit apoi concediul în Franţa, solicitat de mult şi prelungit timp de trei ani, din 1836 pînă în 1839. Înlocuită de alte proiecte, *Viaţa lui Henri Brulard* a rămas neterminată, ca multe alte scrieri din aceşti ani.

Prea tulburat pentru a continua... Scrierile memorialistice nu sînt evocări calme, ca atîtea memorii clasice, prin care oameni împăcaţi cu bătrîneţea îşi contemplau senini, uneori ironici, trecutul. Stendhal retrăieşte afectiv întîmplările narate, ceea ce dă paginilor acestora o vibraţie particulară. Ele sînt, totuşi, foarte deosebite de revărsarea necontrolată a afectelor din confesiunile romantice. Pe fondul de tensiune emoţională, analiza rămîne lucidă, nu se disperseazǎ în vag liric. Din acest punct de vedere, *Amintirile egotiste* şi *Viaţa lui Henri Brulard* completează romanele.

În anii aceştia a scris şi opera de maturitate, în genul care constituie, împreună cu biografiile de pictori şi muzicieni, teritoriul primelor sale încercări literare. *Memoriile unui turist* sînt o încununare a literaturii de călătorie — atît de abundentă în secolul al XVIII-lea. Prin intermediul unui personaj, care-i seamănă ca un frate geamăn. Stendhal descoperă oraşele Franţei. Domnul M.L., autorul manuscrisului, pe

[1] *Amintiri egotiste,* Paris, Editura „Le Divan", 1927, p. 111.

care Stendhal pretinde că s-a mărginit a-l stiliza, e voiajor comercial. Mai de mult, într-un salon frecventat de academicieni, Stendhal se recomandase drept negustor de scufii de bumbac. Dar M. L. se arată un observator demn de scriitorul care l-a plăsmuit. Plimbările prin Franţa — şi în cîteva rînduri prin Elveţia şi Spania — sînt un prilej de erudiţie fără pedanterie, de anecdote construite după tiparul literaturii de «caractere», de paradoxuri stendhaliene.

Din vechi file de cronică s-au născut mai multe nuvele, care au fost editate apoi împreună sub numele de *Cronici italiene;* dintre ele, una, scrisă înainte de 1830, se ocupă de întîmplări mai apropiate, aproape contemporane. Îl regăsim, în *Vanina Vannini,* pe scriitorul căruia guvernul austriac i-a refuzat *«exequaturul»* din pricina ideilor lui subversive. Trădarea politică a Vaninei, care, pentru a-şi păstra iubitul, a denunţat grupul de carbonari, ucide dragostea lui Missirilli. Celelalte nuvele povestesc întîmplări sîngeroase, petrecute, în majoritate, în veacul al XVI-lea italian. Mai mult decît gustul pentru pitorescul istoriei, nuvelele ilustrează preferinţa lui Stendhal pentru caracterele cu energie nestăvilită. Şi aici cultul energiei e o replică dată platitudinii burgheze, care, o dată cu domnia lui Ludovic-Filip, triumfase în Franţa. Li se aplică personajelor din *Cronici italiene* frazele ironice prin care Stendhal simulează blamul pentru cele din *Mănăstirea din Parma.* «Voi mărturisi că am avut îndrăzneala să las personajelor asperităţile firii, dar, în schimb, o declar răspicat, înfierez multe dintre acţiunile lor, în chipul cel mai moral posibil. La ce bun să le atribui moralitatea înaltă şi graţia caracterului francez, care iubeşte mai presus de orice banul şi nu comite de loc păcate din ură sau din iubire? !»[1]

Mănăstirea din Parma a apărut în 1839. Dar poate că nici una din cărţile scriitorului — aproape sexagenar — nu respiră atîta tinereţe. Cartea e luminată de cei douăzeci de ani ai lui Fabrice del Dongo, care descoperă în dragoste preţul vieţii.

[1] *Mănăstirea din Parma,* ed. cit., I, p. XIII.

Epoca în care se petrece *Mănăstirea din Parma* e aceea din *Roşu şi Negru*, şi personajul principal, Fabrice del Dongo, e înrudit cu Julien Sorel. Deosebiri mari separă, totuşi, mediile şi eroii. Parma n-a trecut printr-o revoluţie burgheză. Curtea din Parma e mai fixată de vechiul regim. Ernest-Ranuce al IV-lea, micul despot local, mimează caricatural absolutismul lui Ludovic al XIV-lea. Opoziţia de la curte e la fel de caricaturală. Grupul Mosca şi grupul marchizei Raversi se concurează şi ţes intrigi pentru a capta bunăvoinţa prinţului, care, în fiecare seară, caută conspiratori sub pat. Crima judiciară e în uz. Sentinţa în procesul lui Fabrice se schimbă de la o zi la alta, după cum Ernest-Ranuce vrea s-o intimideze pe ducesa Sanseverina, ori să-i capteze bunăvoinţa. Cînd simulacrul de justiţie pare să opereze prea lent, se recurge la vechiul mijloc al prinţilor italieni — otrava. Simbolul uman al acestui regim e «fiscalul general» Rassi, ministrul justiţiei, omul cel mai urît şi mai dispreţuit din Parma, organizatorul asasinatelor judiciare. «Poporul dădea cîinilor turbaţi numele de Rassi; de curînd, cîţiva soldaţi se bătuseră în duel pentru că unul dintre camarazii lor îi numise Rassi.»

Suflul vremii se face simţit în mişcările populare, produse la moartea lui Ernest-Ranuce. Dar scena principală a acţiunii e curtea şi intrigile ei.

În aerul stătut din Parma, dragostea dintre Fabrice del Dongo şi Clelia Conti e înnăbuşită. Ca şi Julien, Fabrice trăieşte la un potenţial ridicat de energie şi pasiune. Le va concentra în dragoste, după ce a căutat zadarnic în Italia, redevenită feudală, un ţel superior şi a refuzat să se mulţumească cu existenţa de tînăr bogat, care-şi plimbă zilnic echipajul. Legal, fiul marchizului del Dongo, Fabrice — ne lasă să înţelegem textul —, este fructul dragostei dintre marchiza del Dongo şi un ofiţer al lui Napoleon. Ca şi eroul din *Roşu şi Negru*, e nevoit să-şi ascundă sentimentele politice sub o pietate de împrumut, pentru a scăpa de suspiciunea poliţiei austriace. Dar, neavînd de străbătut drumul lung impus lui Julien, necunoscînd decît sporadic şi în măsură mult mai mică obligaţia de a simula, de a-şi controla vorbele şi paşii, Fabrice e un personaj mai spontan, la care impulsul afectiv irumpe mai liber.

În *Mănăstirea din Parma*, canavaua acţiunii ar părea de factură romantică — incluzînd crime pasionale, răpiri, răzbunări, evadări. Dar peripeţiile acestea, justificate de contactul unor personaje pasionate cu intrigile de la curte, sînt tratate cu foarte realistă stricteţe a observaţiei şi a motivării psihologice. Deşi admirator al pasiunii, Stendhal intuieşte cruzimea cu care ea explodează, spulberînd totul în jur, nimicindu-şi uneori chiar propriul obiect. Îndrăgostit de Clelia, Fabrice uită cu desăvîrşire de iubirea Sanseverinei. Dispare şi recunoştinţa pentru femeia care i-a salvat viaţa. Iar Sanseverinei nici nu-i trece prin minte ideea renunţării ; ea împiedică prin toate mijloacele împlinirea iubirii lui Fabrice, grăbeşte căsătoria Cleliei cu Crescenzi şi, prin aceasta, contribuie la pieirea celor doi îndrăgostiţi. Teoreticianul «egotismului» urmăreşte, astfel, lucid consecinţele ciocnirii oarbe dintre patimi care nu cunosc stavilă.

Psihologul, ca şi observatorul, respinge chintesenţele. Fabrice sau Sanseverina sînt firi generoase, ostile calculului meschin. Dar ele nu sînt impermeabile faţă de mediul în care trăiesc. Stendhal notează micile vanităţi, prejudecăţile de castă. Fabrice, admiratorul lui Napoleon şi al ierarhiei bazate pe merit, reacţionează uneori ca un «marchesino» del Dongo. Asaltat de cerşetori, se dojeneşte : «Aşa îmi trebuie, m-am vîrît în mijlocul plebei». Dinamica vieţii sufleteşti, care opreşte sau modifică gîndurile şi elanurile, e urmărită permanent în cursul ei schimbător, uneori cu o tentă de ironie. *Mănăstirea din Parma*, ca şi *Roşu şi Negru*, constituie, din acest punct de vedere, date în literatură — poate şi în psihologie. După ce l-a ucis pe Giletti, Fabrice, fugar, primeşte o scrisoare de la arhiepiscopul din Parma. Află cît se străduieşte acesta să-i ia apărarea, cu toată înverşunarea prinţului, care se preface a-l crede vinovat. Cuprins de

recunoştinţă, îi scrie arhiepiscopului o scrisoare lungă, înflăcărată. Dar după ce o sfîrşeşte, îşi aminteşte că, vorbind o dată de Napoleon, prelatul îl numise «Buonaparte», ca şi regaliştii. Elanul lui Fabrice se risipeşte brusc. În subtext, desluşim că el şi-a reamintit de mobilele arhiepiscopului. Snob, acesta îl adoră pentru că e un del Dongo. Fabrice nu-i mai trimite scrisoarea, dar, ca să nu se piardă frumoasele lui pagini, schimbă cîteva detalii şi o adresează contelui Mosca.

Descrierea — devenită clasică — a bătăliei de la Waterloo e consecinţa viziunii antiromantice. La cincisprezece ani, Fabrice fuge de acasă aflînd de întoarcerea lui Napoleon din insula Elba. Sub nume şi cu paşaport fals, reuşeşte să ajungă pe cîmpul de luptă, chiar în zilele bătăliei de la Waterloo. Pentru adolescent, bătălia istorică se reduce la un şir de momente răzleţe — unele primejdioase, altele groteşti. I se şterpeleşte calul şi, la rîndul lui, ia unul găsit, e protejat de o cantinieră înduioşată de tinereţea lui, se ciocneşte de soldaţi fugari, ia parte la acţiuni mărunte, e rănit. Pentru Fabrice, care priveşte bătălia dinăuntru, nu există viziune de ansamblu. Totul e fragmentar şi discontinuu. E o lecţie de care literatura realistă avea să-şi reamintească mereu.

În afară de *Mănăstirea din Parma*, Stendhal a lucrat în ultimii săi ani la alte două romane, *Lucien Leuwen* şi *Lamiel*. Dar *Lucien Leuwen*, deşi nu ne-a rămas în formă definitivă şi n-are sfîrşit, e mult mai închegat decît *Lamiel*, din care s-au păstrat episoade fără legătură, orînduite apoi şi reconstituite cu aproximaţie de cercetători minuţioşi.

În amîndouă romanele e urmărită evoluţia unor personaje din familia lui Julien Sorel, dar deosebite, pentru că şi împrejurările sînt deosebite. În *Lucien Leuwen*, personajul care dă titlul romanului trăieşte vremurile de după revoluţia din 1830. Tatăl lui Lucien este mare bancher, după modelul unora dintre miniştrii lui Ludovic-Filip — Casimir Périer, sau Laffitte. Ca şi Sorel, Lucien Leuwen se dezvoltă împotriva mediului său. E o lume a jocului de bursă şi a perfectei platitudini — lumea desenelor lui Daumier — în care aspiraţiile lui Lucien către energie şi grandoare sînt pălmuite de realitate. De la primele fraze, aflăm că Lucien a fost eliminat din Şcoala Politehnică pentru că a luat parte la mişcările studenţeşti ce au însoţit vastele revolte populare împotriva regimului lui Ludovic-Filip, desfăşurate după 1830. Renunţînd la cariera ştiinţifică, personajul are de ales între alte două — romanul urma să aibă şi el ca titlu două culori. O vreme e ofiţer într-o garnizoană de provincie. Dar, sub Ludovic-Filip, cariera armelor oferea aspiraţiilor eroice şi mai puţine perspective decît sub restauraţie. Lucien devine secretarul unui ministru, ceea ce îi dă lui Stendhal prilejul să ne descrie modul cum se aranjau alegerile sub «regele burghez».

În *Lamiel*, personajul energic şi puţin scrupulos, care îşi croieşte drum în viaţă, este o femeie. Ateismul consecvent al lui Stendhal reapare caustic cînd ne descrie cum, într-o misiune religioasă, predicile sînt însoţite de un sistem de pocnitori şi foc bengal, menite să evoce iadul. Paginile care ni s-au păstrat îndreptăţesc regretul că n-a fost încheiat un roman care, ca şi *Lucien Leuwen*, ar fi rotunjit opera. Dar în *Lamiel*, ca şi în numeroasele pagini postume, pe care le cuprind ediţiile mai noi [1], în forme nerevăzute, de primă ţîşnitură, cititorul şi criticul află sugestii numeroase, fructele aceleiaşi viziuni înnoitoare despre desfăşurarea romanului şi despre dinamica personajului. Într-un sens, testamentul literar al lui Stendhal a depăşit termenul fixat de scriitor. În ciuda sutelor de volume ce i-au fost închinate, posteritatea continuă să-l descopere.

[1] A se vedea ediţia alcătuită de H. Martineanu în colecţia «Le Divan» şi aceea din «Bibliothèque de la Pléïade» *(Romans,* 3 vol.), îngrijită tot de Martineau.

MERIDIANE LITERARE

«REALISM MITOLOGIC» ŞI ABSTRACTIZARE

«Noul roman» francez — cu acest termen e desemnat adesea, alături de numeroşi alţi termeni în circulaţie, «romanul experimental», «antiromanul», «romanul alb», «romanul obiectelor» etc. — apare ca un fenomen aproape tot atît de contradictoriu ca şi «noul val» din film. E lipsit, în genere, de o latură puţin simpatică, frecventă la mulţi dintre exponenţii pestriţului «nou val» cinematografic. Nu te loveşti de fronda «băieţilor de familie», cum se întîmplă în numeroase filme ale lui Chabrol, Godard sau chiar Malle. La mai mulţi dintre aceştia, nihilismul sexual sau blazarea se sprijină solid pe un carnet de cecuri. Cu excepţia cîtorva indiferenţi, principalii autori de romane experimentale — Nathalie Sarraute, Michel Butor — sînt intelectuali de stînga, prezenţi cu destulă regularitate la acţiunile progresiste şi la luările de poziţie din ultimii ani.

Deosebită e şi atitudinea gravă cu care îşi urmează încercările de explorare psihologică, în raport cu tonul bagatelizator de *«gouaille»* din multe filme. Dar la aceşti scriitori descoperim un prim şi flagrant contrast între angajarea politică, seriozitatea căutării şi rezultatele mărunţite, subiectivizate. Scrierile lor sună adesea atemporal, chiar cînd sînt datate atît de precis

ca *Treptele* lui Michel Butor, roman — termenul pare impropriu — care se organizează — şi acest termen pare impropriu — în jurul zilei de 12 octombrie 1954.

Deosebiri se pot remarca şi în atitudinea faţă de realitate. La Alain Robbe Grillet — *În labirint* — notaţia rece şi impersonală împinge spre vag fapte discontinui. Caracterele se transformă într-o «stare psihică», într-o «privire», cum constată cu încîntare Luc Etang sau Claude Roy în extrasele de prezentare ale volumului.

La Michel Butor se simte căutarea. Între *Modificarea*[1] şi *Trepte*[2] e parcursă o etapă, din păcate în sensul abstractizării. Carte de tranziţie, *Modificarea* e semnificativă pentru această evoluţie, care tinde să rupă de realitatea timpului pe scriitorul prezent prin atitudinea lui personală, tinde să-i transforme scrisul în comentar infinit.

Michel Butor transcrie în acest roman «modificarea» ce se produce în conştiinţa unui cvadragenar, măcinat de un conflict erotic.

Deşi povestirea e un prelungit monolog interior, ea contrastează cu alte romane noi, prin coerenţa cu care stabileşte anumite relaţii umane şi prin intensitatea atmosferei, ce nu se reduce la «atmosfera psihică» — termenul favorit al scriitorilor cu această tendinţă şi al entuziaştilor critici de susţinere. Trebuie remarcat, în paranteză, că «noul roman» se bucură în Franţa de sprijinul insistent al cîtorva critici notorii, Gaëtan Picon, Maurice Blanchot, Claude Mauriac. Romanul lui Butor e însoţit de un studiu al poetului şi criticului Michel Leiris : *Realismul mitologic al lui Michel Butor*, studiu pătrunzător, dar apologetic. «Editions de Minuit», care publică în aceeaşi colecţie mai multe «romane experimenale», a socotit pe bună dreptate că ele sînt derutante pentru cititor şi le-a adăugat cîte o călăuză critică, cîte un studiu care să uşureze descifrarea.

[1] Edition de Minuit, 1957.
[2] Edition Gallimard, 1960.

Modificarea pare mult mai accesibilă datorită pomenitei coerenţe, observaţii şi puteri de a crea o atmosferă. Personajul care solilocvează e un parizian căsătorit, cu copii mari, obosit de un menaj care a degenerat în rutină. Nutreşte pasiune pentru Roma. Transpar aici interesul şi competenţa criticului plastic Butor. Profesia îi permite personajului să revadă periodic Roma. E directorul sucursalei din Paris al unei fabrici italiene de maşini de scris. Obosit de soţie şi de profesie, a cărei platitudine o socoteşte mai prejos de aspiraţiile sale, a devenit disponibil pentru o aventură. Legătura cu Cécile, întîlnită la Roma, e pe cale să însemne schimbare totală în existenţa lui Léopold. La începutul cărţii, pleacă la Roma pentru a o aduce pe Cécile la Paris, unde i-a găsit o slujbă. E iminentă despărţirea de familie — o nouă existenţă pe care o preîntîmpină cu teamă.

Toate acestea le aflăm indirect şi fragmentat din solilocviul personajului, solilocviu la persoana a doua. Cartea notează meditaţiile lui în timpul zilei de călătorie de la Paris la Roma. Formal, romanul începe cu suirea lui Léopold în trenul de Roma şi se încheie cu coborîrea la Stazione Termini. În cadrul limitat al unui vagon de cale ferată şi a douăzeci de ore de călătorie, meditaţiile personajului mută decorul la Paris sau la Roma, se reîntorc la scene petrecute în ambele oraşe cu Cécile sau cu Henriette, imaginează momente viitoare. Explicaţiile, schimbările, reîntoarcerile sau anticipările alternează cu desfăşurarea călătoriei descrise minuţios : vecinii de compartiment, care se perindă, coexistenţa cu oameni necunoscuţi, despre care se fac doar presupuneri şi pentru care se născocesc nume, somnul întrerupt... Un film al impresiilor fugitive, cu un accent frecvent în proza contemporană, pe cenestezie, pe obscurele senzaţii organice.

La capătul călătoriei s-a produs modificarea psihologică, cu consecinţele ei practice. Léopold şi-a dat seama că ceea ce consideră drept pasiune hotărîtoare e mai mult un reflex al dragostei lui pentru Roma, cu care se confundă pentru el Cécile. Renunţă la rup-

tura proiectată. N-o va căuta de astă dată pe Cécile. Se va întoarce şi va păstra lucrurile în aceeaşi stare. Va încerca să cheltuiască tensiunea care s-a adunat — speranţele şi aşteptarea schimbării — scriind o carte în care să-şi canalizeze frămîntările, o carte despre această experienţă. În recăderea personajului în inerţie, Leiris vede cu dreptate un subtext ironic.

E vorba, deci, de un conflict destul de precis localizat psihologic şi social, de un personaj care, deşi construit doar prin monolog interior, e net obiectivizat. Procedeul epic, solilocviul, nu e nou, iar aici nici nu dă impresia de artificios. Cît despre contrastul dintre cadrul şi timpul restrîns — trenul, călătoria — şi defilarea meditativă a locurilor şi momentelor cred că e exagerat să vorbim, cum face Leiris, de o aparenţă clasicizantă. Procedeul naraţiunii sau solilocviului întrerupt de faptele prezentului se reîntîlneşte la Joseph Conrad *(Lord Jim)* ori la Schnitzler, fără să simţim nevoia de a-l asocia cu clasicismul. E de notat, însă, siguranţa cu care Butor realizează această mobilitate epică, specifică pentru proza timpului nostru.

Contactul cu realitatea se anemiază, totuşi, sub mai multe aspecte. Prin ele, Butor aparţine «noului roman» şi unei tendinţe mai largi, cerebrale, din proza epocii.

Există în *Modificarea* un sistem complicat de simboluri, care are în centrul său două, principale, evidente. Cele două femei, cea din Paris, catolică şi îngrădit burgheză, cealaltă din Roma, care are oroare de Roma papilor şi refuză să viziteze Vaticanul, reprezintă două culturi opuse — aceea catolică şi cea veche romană, păgînă.

Michel Leiris, atent mai ales la latura simbolică, observă un mare număr de relaţii de acest fel şi de laitmotive: laitmotivul întrebării sau al lecturii (Léopold manipulează mereu o carte, pe care a cumpărat-o pe peronul din Paris şi n-o deschide pînă la urmă ; ceilalţi călători din tren sînt absorbiţi în ghiduri, în metode de învăţat italiana.) Nu toate corelaţiile propuse de Leiris mi se par convingătoare. Foarte şubredă e legătura dintre iniţialele S.N.C.F. (Société

Nationale des Chemins de Fer), ce se regăsesc mereu în tren, şi anticul S.P.Q.R. *(Senatus populusque romanus)*. Dar preocuparea simbolică e evidentă şi domină un întreg capitol — visul călătorului.

Însuşi Butor a subliniat această preocupare într-o declaraţie citată de o notă a lui Leiris. În elaborarea romanului său precedent, *Folosirea timpului*, utilizase grafice. «Pentru *Modificarea* n-am izbutit să fac o schemă grafică. Am adoptat un sistem de litere, un fel de algebră.»

Faptele îşi pierd astfel consistenţa. S-ar putea vorbi de oglinzi paralele pentru că faptele se răsfrîng la infinit. Dar în oglinzile paralele obiectul multiplicat e văzut mereu ca obiect, nu e deformat. Într-o asemenea tehnică simbolică, concretul se răsfrînge abstract, realitatea e cerebralizată.

Modelul ceva mai vechi al înclinării spre construcţia simbolică poate fi aflat în *Ulise* al lui Joyce. Există acolo, în afară de ambiţioasa şi adesea foarte pătrunzătoarea explorare a stărilor de conştiinţă, şi o complicată arhitectură simbolică, cu cheia oferită de titlu. În peregrinările lor prin Dublinul gazetăresc sau nocturn, Dedalus, Bloom şi celelalte personaje refac itinerarul eroilor homerici. La Joyce, procedeul nu e totdeauna parodic.

În *Modificarea*, pe lîngă simbolistică, alt procedeu mai contribuie la abstractizare şi deci, în bună măsură, la sterilizarea romanului de germenii vieţii. E scrierea la persoana a doua. Tehnica este insolită. Proza ştie să plaseze naraţiunea făcută la persoana întîi şi a treia în unghiuri foarte felurite. Povestirea autobiografică, personajul martor, care nu ia direct parte la acţiune, ci se mulţumeşte să relateze *(Doctorul Faustus)*, romanul epistolar sînt cîteva din principalele unghiuri pe care le poate adopta naraţiunea la persoana întîi. Epica susţinută la persoana a doua e foarte rară. E rară chiar folosirea ei fragmentară, sau cu intenţii de contrast.

Naraţiunea lui Butor se dezvoltă de la prima la ultima pagină la persoana a doua a pluralului, care,

potrivit specificului limbii franceze, poate fi și singular de politețe. Într-o frază cam lungă, ce pare influențată de preferința prozatorului însuși pentru astfel de perioade stilistice pline de sinuozități și incidente, Leiris sesizează destul de clar rostul procedeului. «Utilizarea celei de-a doua persoane a pluralului în ansamblul unei povestiri, care, privită sub acest unghi, se înfățișează ca un imens curent, ca o dizertație sau ca o schemă amănunțită pentru o meditație sau pentru un examen de conștiință, pare deci a semnifica — oricare ar fi motivele de ordin compozițional ce au dus la această alegere — un mod de a orienta spre *voi* (spre acel *voi* anonim, cu sens de *toți)* întrebarea pe care o enunță...» Un imens enunț... E maniera problemelor sau a temelor de compoziție din manuale, care nu stabilesc relații reale, ci doar posibile. Povestirea la persoana a doua, care ar părea la prima vedere că e stilistic mai directă, mai colorată afectiv, se impersonalizează. *Realul* artistic se transformă în *posibil*. De aceea nu vom mai fi de acord cu insistențele lui Michel Leiris asupra autenticității, pe care ar avea-o această ficțiune autobiografică pentru autor. Nu mai avem de-a face cu ficțiunea verosimilă, în sens aristotelic, cu plăsmuirea care nu e viață, nu cuprinde fapte petrecute, ci doar posibile, dar în care crezi pentru că reflectă esența vieții și îi reproduce concretețea. Ficțiunea verosimilă a artei realiste devine aici echivalentul a ceea ce omul de știință numește ipoteza de lucru. «Realismul mitologic» al lui Butor — denumit astfel de Leiris pentru că, prin intervenția simbolurilor, situațiile tind spre mit —este o cerebralizare înrudită cu cea din plastica abstractă.

Să menționăm că în *Trepte*, apărut după trei ani, latura realistă a acestui termen ambiguu s-a anemiat pînă la dispariție. Aici nu mai avem epică propriu-zisă, ci doar acumulare de notații disparate în jurul unei teme abstracte : surprinderea simultaneității și a individualității unei zile. Un tînăr profesor încearcă cu ajutorul nepotului său, care-i este și elev, să reconstituie fizionomia și toate implicațiile unei

ore de curs, tot ceea ce privește pe fiecare dintre indivizii adunați în clasă. Se îneacă în această călătorie în infinitul mic.

Michel Butor a parcurs astfel un drum destul de lung în direcția abstractizării și a speculației în spațiu închis. Personajul său dă impresia că încearcă să golească oceanul cu căușul palmelor. Alexandrinismul psihologic sau speculativ nu e preferabil celui formal, meșteșugirii și complicării la infinit a expresiei.

Evoluția unui scriitor nu se continuă neapărat în același sens. Atitudinea lui Butor față de problemele timpului nostru și capacitatea de a crea și mișca oameni, chiar văzuți în oglinda răsturnată a monologului interior. permit speranțe, dacă nu și pronosticuri.

CĂLĂTORIA CEA MARE

Există, în cartea lui Jorge Semprun *Călătoria cea mare* [1], un pasaj a cărui valoare de *memento* e lesne de sezisat. Povestitorul, eliberat de curînd din lagăr, apăsat de amintiri şi căutînd ameţit să-şi adapteze privirea la lumina intensă a eliberării, se plimbă în satul din apropiere, împreună cu alţi cîţiva foşti deţinuţi. Se opreşte în faţa unei case înstărite şi — spre mirarea tovarăşilor săi — stăruie s-o viziteze. Explicaţia o aflăm imediat. Şi-a dat seama că din această casă se puteau observa foarte bine detaliile cotidiene ale existenţei din lagăr. După prima spaimă — nu cunoştea intenţiile vizitatorului în haine vărgate — femeia cu păr sur, care-l conduce, se comportă aproape monden, îi arată cu mîndrie casa şi insistă asupra unei camere de la fereastra căreia se putea zări cuptorul lagărului. În camera aceea, familia se reunea în fiecare seară cu seninătatea oamenilor care şi-au împlinit ziua de muncă. Abia cînd vizitatorul observă că seara se puteau observa flăcările crematoriului, femeia se sperie, invocă pe fiii ei morţi în război : «Îmi azvîrle drept pradă pe cei doi fii ai ei...».

[1] *Le grand voyage*, Gallimard, 1963.

Opaca, subumana nepăsare cu care astfel de familii au petrecut ceasuri senine în cîte o *«gemütliche Stube»* — cîte o cameră confortabilă — în vreme ce cuptoarele pentru oameni funcţionau cu maximum de randament sub ochii lor e mai puţin obişnuită. Dar nepăsarea, uitarea rămîn pericole acute, ele creează terenul psihologic pe care ar putea încolţi noi variante de fascism. Enorma literatură despre lagăre — romane şi piese, memorii şi jurnale intime —, atîtea filme memorabile se nasc nu numai impuse de presiunea amintirilor, ci ca un avertisment mereu reînnoit, care să nu îngăduie nimănui să se instaleze în uitare, să-şi clădească vreo *«gemütliche Stube»*, în timp ce alte forme de fascism visează la cuptoare noi.

Fiu de emigranţi republicani spanioli, Jorge Semprun a venit de copil în Franţa. Revendică cu mîndrie titlul de «spaniol roşu», cu care, la sosirea în Franţa, l-au gratificat micii burghezi din oraşele de frontieră. A studiat într-un liceu francez. În timpul ocupaţiei, a intrat în rezistenţă. Arestat de Gestapo în 1943, torturat, a fost trimis în Germania, în lagărul de la Buchenwald. A călătorit cinci zile şi cinci nopţi, închis într-un vagon de marfă, în picioare, împreună cu alţi o sută douăzeci de oameni. Aceasta e marea călătorie — *Le grand voyage* — pe care a încercat s-o povestească încă din primii ani de după eliberare şi pe care a izbutit s-o scrie doar după douăzeci de ani.

Scriitorul a avut nevoie de douăzeci de ani ca să-şi poată cicatriza în parte amintirile, să capete distanţa şi să poată opera cu aceste amintiri, devenite substanţă de roman. Dar «cicatrizarea» nu-i termenul cel mai propriu. În *Călătoria cea mare* se percepe de la primele pagini o prezenţă caracteristică a impresiilor. Nu e o carte de memorialistică. Impresiile nu sînt rememorate, sînt retrăite. Cele două decenii au făcut suportabilă reactualizarea, dar amintirile n-au pierdut nimic din intensitatea senzaţiei, din culoarea ei afectivă. Semprun comunică intensitatea şi nuanţa cu o neobişnuită siguranţă a expresiei. Notează undeva mirarea cu care cei din jurul lui constată că vorbeşte

franceza fără accent. Reuşita cărţii acesteia, care spune lucruri noi despre universul lagărelor, a fost posibilă şi pentru că lipsa de accent străin nu se reduce la corectitudinea gramaticală ; expresia are supleţea şi firescul indispensabile pentru filmul unei experienţe teribile.

Întrepătrunderea de fapte narate la prezent — episoadele călătoriei propriu-zise — cu evocări de fapte anterioare — momente din rezistenţă, scene din închisoare — cu anticipări — vizitarea lagărului după eliberare — şi întrepătrunderea de impresii imediate şi de comentarii sudate în naraţiune aprofundează şi reînnoiesc cîteva din coordonatele acestui univers de coşmar.

Impresia de uzină uriaşă pentru nimicirea oamenilor, de asasinate pe bandă rulantă, gospodărite competent, cu un uşor iz birocratic, izbeşte pe oricine vizitează Auschwitz, Buchenwald, Maidanek sau oricare altul din marile lagăre hitleriste. I-o comunică însăşi denumirea de *«Vernichtungslager»* («Lagăr de nimicire»). O descoperă în rapoartele contabile afişate acolo, cu evidenţa la zi, înregistrată conştiincios, a celor «lichidaţi», în resturile bine orînduite — părul, pantofii, legitimaţiile cu nume din nenumărate ţări, în săpunul cu specificarea *«Reine Judische Seife»* sau în abajururile Ilsei Koch. Semprun n-a scris un reportaj şi nu revine decît rar, aluziv, asupra faptelor care au fixat faţa fascismului. Pomeneşte de zilele din lagăr doar prin asociaţii sau comentarii. Dar momentele călătoriei, care primesc în primul rînd lumină directă, stăruie asupra cîte unui fapt, pătrund adînc pînă în stratul în care afli toate latenţele. Descoperă sensul unei atitudini care a dus la «lagărele de nimicire», la execuţiile de ostatici. Astfel e momentul sosirii. Au trecut cele cinci zile fără apă : prizonierii au primit doar un fel de fiertură sărată, pe care naratorul a avut sagacitatea să n-o atingă. În vagon s-au înmulţit cadavrele, purtate din mînă în mînă, pentru a fi aşezate la perete. Naratorul, Gérard — numele din rezistenţă al spaniolului Manuel —, l-a văzut murind în

ultimele clipe ale călătoriei pe «băiatul din Samur», care l-a sprijinit în cele cinci zile cu curajul lui liniştit. S-a prăbuşit lîngă el cu un «nu mă lăsa, frate !».

Vagoanele se deschid şi supravieţuitorii se văd în faţa unui spectacol regizat cu un ieftin wagnerianism al terifiantului şi al coşmarului. Reflectoarele luminează violent gara în faţa căreia stă nemişcat un rînd de S.S. O comandă — şi începe o goană dementă. Deportaţii trebuie să-şi asigure un loc în careul care se formează, un loc cît mai ferit de loviturile cu patul armei, conştienţi că S.S.-iştii aşteaptă prima slăbiciune pentru a-l lichida pe cel prăbuşit. Totul în goană.

S-ar mai putea cita multe pasaje, care, fixînd un fapt, descoperă ceva nou despre o trăsătură a lagărului şi a S.S.-iştilor, remarcată de atîtea alte texte. Dar noutatea cărţii e alta, provine din atitudinea generală.

Multe pagini de memorialistică au vorbit de forţa pe care a reprezentat-o în lagăre organizarea, despre nucleul de rezistenţă creat şi dezvoltat de comuniştii din diferitele ţări cu sprijinul comuniştilor germani, care căpătaseră atribuţii administrative. Formele acestea de organizare au îngăduit multora să suporte pînă la capăt ceea ce părea insuportabil. Datorită lor, au putut fi salvaţi bolnavi şi condamnaţi. În unele cazuri, în ultimele zile ale războiului, s-a ajuns la dezarmarea asasinilor.

Cele cinci zile şi cinci nopţi ale lui Semprun nu cuprind o atît de vastă arie de fapte. Dar această naraţiune a deportării e luminată de forţa solidarităţii şi a rezistenţei active. Hans, evreul german, a refuzat o moarte de victimă, de animal dus la tăiere şi a ales moartea în picioare. A rămas în grupul de acoperire a partizanilor, în grupul care se sacrifică pentru salvarea celorlalţi. În povestirea lui Semprun nu e atenuat nimic din realitatea lagărelor, din atmosfera de coşmar şi din efortul sistematic de a degrada omul. Deportaţii dezarmaţi nu pot ataca frontal acest mecanism. Dar solidaritatea, atitudinea activă, lupta organizată sînt singure în stare să ofere sorţi de subzistare, mai mult — creează împotriva aparatului de

teroare o forţă intangibilă. Semprun descrie execuţia prin spînzurătoare a unui tînăr rus. «Eram strînşi — treizeci de mii de oameni nemişcaţi — pe locul de adunare şi S.S.-iştii înălţaseră la mijloc spînzurătoarea. Era interzis să întorci capul, era interzis să pleci ochii. Trebuia să vedem cum ne moare tovarăşul. Îl vedeam cum moare. Chiar dacă am fi putut întoarce capul, chiar dacă am fi putut pleca ochii, tot ne-am fi uitat cum ne moare tovarăşul... Eram treizeci de mii, perfect alineaţi. S.S.-iştilor le plac ordinea şi simetria. Difuzorul urla *«Das Ganze, Stand»* şi se auzeau treizeci de mii de perechi de călcîie cum pocnesc fără greş... Sîntem pe cale să murim şi noi o dată cu moartea tovarăşului nostru, şi astfel negăm această moarte, o anulăm, facem din moartea acestui tovarăş sensul vieţii noastre.»

Circulă mereu prin romanul lui Semprun ideea solidarităţii active. La liceu, elevii îl înfruntă pe profesorul fascist, punîndu-i în faţa ochilor, alături de steaua galbenă a singurului evreu din clasă, o mulţime de stele galbene. În vagon, solidaritatea se impune, domină spaima oarbă. În momentele de istovire se aude cîte un glas care încearcă să organizeze ajutorul reciproc, să salveze pe cei care mai pot fi salvaţi. Gérard descoperă puterea de a rezista în glasul liniştit al «băiatului din Samur». La sosire, în goană, sub reflectoare, cu piciorul luxat, se sprijină de umărul unuia dintre supravieţuitori.

Lumina pe care o revarsă această atitudine permite povestitorului să vadă mai departe, face firească şi o anumită exuberanţă a naraţiunii — repetiţiile, simetriile frazelor — care altminteri ar părea artificială. Dă unei povestiri de fapte, care au însemnat cea mai totală negare a umanului, grandoare neretorică, o transformă în elogiul demnităţii.

Ca orice carte mai substanţială de literatură, *Călătoria cea mare* răspunde indirect la felurite întrebări. Să reţinem dintre ele una, la prima vedere doar tehnică, dar care, de fapt, depăşeşte tehnica.

Există în acest roman o mobilitate a naraţiunii, o diversitate a unghiurilor din care se plasează povestitorul, în care recunoaştem influenţa cinematografului asupra epicii din zilele noastre. Firul principal al povestirii propriu-zise urmăreşte la prezent zilele şi nopţile drumului spre lagăr. În tensiunea permanentă a acestui drum de coşmar, Gérard evocă diferite întîmplări anterioare — intenţionat, pentru a mobila durata nemărginită a ceasurilor sau prin asociaţii involuntare. Frînturi din biografia povestitorului se desfăşoară într-o ordine capricioasă ; scene din închisoare, o acţiune din rezistenţă ; primul lui contact cu Franţa. Alteori, naratorul îşi modifică unghiul, se plasează în clipa de azi, după douăzeci de ani, şi priveşte spre trecut, povesteşte întîmplări posterioare călătoriei, din primul an de după eliberare.

Acest mod de a nara interverteşte ordinea întîmplărilor. Aflăm faptul posterior înaintea celui anterior. Sosirea în lagăr e narată în ultimul capitol, după ce, împreună cu naratorul, am privit din afară lagărul pustiu.

Intervertirea ordinii epice e destul de frecventă în romanul contemporan din Occident şi se raportează, adesea, la o viziune subiectivistă. În uriaşa construcţie a lui Proust, luciditatea analitică, efortul migălos de a descoperi în realitatea externă sau internă straturile profunde, de a diseca pasiunea sau gelozia ori de a fixa comportarea snobă în toate ipostazele ei, se autolimitează prin optica naratorului. Intervertirea momentelor e şi ea consecinţa acestei optici limitate la o experienţă individuală. Subiectivismul în raport cu timpul s-a accentuat în «romanul alb» din Franţa, a pătruns şi în film. Un cineast de mare talent ca Alain Resnais a împrumutat unghiul şi tehnica romancierilor, jonglînd cu timpul în *Anul trecut la Marienbad.* Acolo scenaristul şi regizorul interzic orice orientare în timp şi, în ciuda titlului, nu poţi deosebi faptul mai vechi de cel actual.

Semprun e un scriitor revoluţionar şi gîndirea lui nu e compatibilă cu subiectivizarea şi cu speculaţiile

sterile asupra duratei. Să credem că intervertirea momentelor e la el supunere la modă, acceptarea unui limbaj frecvent folosit ? Un asemenea mimetism ar contrazice impresia de autenticitate şi de adecvare a procedeului la idee, pe care o degajă *Călătoria cea mare.* Mimetismul îl regăsim, de obicei, în scrieri mediocre ori hibride.

Extrema mobilitate a povestirii este la Semprun o soluţie artistică, menită să respecte prospeţimea impresiilor şi să comenteze faptele — care nu rămîn la procesul verbal al unei experienţe cumplite. Naraţiunea la prezent, de-a lungul drumului, creează intensitatea de coşmar. Reîntoarcerile şi anticipările, schimbările de unghi şi intervertirile în timp lărgesc perspectiva fără a atenua culoarea faptelor. Monologul lui Gérard nu e subiectivizant şi, poate pentru a sublinia acest caracter obiectiv al experienţelor unui deportat, scriitorul adoptă, în ultimul capitol, persoana a treia.

Nu credem că exemplul lui Semprun justifică o avalanşe de încercări de a face epică cu orice preţ mobilă. Dar el previne împotriva confuziei dintre o poziţie estetică şi un anumit procedeu. Dacă un procedeu mai complicat, cum e acest mod de compoziţie, devine artistic necesar şi păstrează inteligibilitate, poate servi unui mesaj revoluţionar.

TRAIUL UŞOR

Despre Maitland Zane, autorul romanului *Traiul uşor (Easy Living),* nu ştim mai mult decît spun cele cîteva fraze editoriale care îl recomandă drept «unul dintre tinerii scriitori sclipitori de astăzi». Ca şi celelalte colecţii de mare tiraj — «Signet», «Dell-Books» —, «Bantam» îşi triază autorii după criteriul exclusiv al *«best-seller»*-ului şi îi prezintă în aceeaşi manieră de comis-voiajor şi cu acelaşi tip de ilustraţii pe copertă, care fac greu de deosebit un roman poliţist de o carte de Faulkner.

Traiul uşor este — după cum ni se spune — un prim roman. Aceasta explică, poate, de ce Maitland Zane nu e pomenit în *Antologia generaţiei zdrobite şi a tinerilor furioşi,* alcătuită în «Dell-Books» de către Gene Feldman şi Max Gartenberg, deşi înrudirile cu *«beat-generation»* sînt evidente. Chiar în antologia citată există un fragment scris de unul dintre declasaţii pe care moda îi lansează în literatura Occidentului. William Lee, pseudonim ce ar ascunde un nume străvechi al Statelor Unite, e hoţ profesionist şi traficant de stupefiante. Cu cinism ostentativ, fragmentul cuprinde experienţe de toxicoman, de *«junkie»,* după expresia argotică. William Lee este deci un Jean Genet

american, minus mantaua filozofică pe care existențialiștii au croit-o colegului lor din Franța. Tematica și atmosfera povestirii lui Lee sînt înrudite cu romanul lui Zane.

Ca orice prim roman, *Traiul ușor* are, în afară de similitudinile cu «beatnicii» — de care îl despart plusul de luciditate și observația mai controlată —, creanțe față de predecesorii mai importanți. E, în mare parte, o cronică a existenței unui grup de americani la Paris. Nu e singura apropiere de Hemingway din *Soarele răsare și pentru unii și pentru alții*. Nimfomana Moira descinde din Lady Brett a lui Hemingway. După un procedeu care a mai fost folosit, împrumutul e justificat printr-o referire directă a romancierului la personajul din *Soarele răsare...* În dialogul foarte brutal, colorat cu obscenități — dialog comun, de altfel, mai multor romane americane de succes din ultimii ani — se pot percepe ecouri din Henry Miller. Dar prelungirea acestei căutări de modele ar nedreptăți cartea, care nu rămîne prizoniera livrescului. Narațiunea aceasta la persoana întîi, în cea mai mare parte voit seacă, brăzdată pe alocuri de crîmpeiele unui chinuit monolog interior, are autenticitate. Se autolimitează la consemnarea unei stări de spirit, dar vigoarea mărturiei e certă. De aci și distanța față de modele. În raport cu personajele acestea, pe care un fragment de recenzie reprodus pe copertă le caracterizează drept «hipersensibile, neîncrezătoare și singuratice într-o lume amenințătoare», dezaxații din *Soarele răsare...* par aproape echilibrați.

Naratorul, germano-americanul Harry Steiner, duce la Paris «traiul ușor» — denumit astfel cu sarcasm. Morfinoman deziotoxicat într-un spital din Lexington, descris ca un lagăr de concentrare, Steiner a înlocuit morfina cu hașișul, socotit mai benign. Banii trimiși de acasă îi îngăduie o existență de izolat anxios, care încearcă să-și mărginească zilele la stări biologice: mîncarea — Steiner are tendințe de obezitate —, orele de vegetare în cafenele, uneori cîte un contact grăbit

cu altă amatoare de hașiș. Steiner a fost muzicant, a cîntat la saxofon într-o orchestră de jaz. Cînd, după trei ani, își încearcă din nou instrumentul, descoperă că i-a uitat alfabetul.

Steiner nu are prieteni. Printre vagii camarazi de hașiș sau de alcool, cel mai apropiat, pentru că față de el nu trebuie să încerce să se deghizeze, e alt american, Wyeth. Temperament deosebit de abulicul Steiner, Wyeth se impune prin forța pumnului și prin agresivitate. A fost crescut la periferia New York-ului, a trecut prin meserii diverse, a fost muzicant și spărgător, apoi voluntar în marină. Acum pare că alternează între pictură și literatură, dar urmărește mărturisit să găsească femeia care să-i satisfacă exigențele sexuale și să-l întrețină. O va descoperi în Anglia, în erotomana Nicky.

Cartea e povestea încercării ratate a lui Harry Steiner de a dobîndi ceea ce constituie pentru el dragostea — de fapt, refugiul anxiosului în calmul biologic. Una din legăturile lui sexuale, grăbite și întîmplătoare, i-o descoperă pe Dolores. Trebuie observat că personajul acesta — și el frămîntat și fără echilibru — e totuși singurul care păstrează mai multă integritate umană într-o lume de împuținați sufletește. Are fermitate, o anumită consecvență etică și capacitatea de a se revolta, de a căuta soluții politice. Ni se spune destul de confuz că Dolores a fost în prima tinerețe comunistă.

Steiner o însoțește pe Dolores la Londra. Dar legătura lor se erodează destul de repede. Steiner e prea mistuit de complexe ca să poată da ceva altuia. Atacat de Dan, soțul gelos și detracat al lui Dolores, Harry nu e în stare să schițeze măcar un gest de apărare, se lamentează și imploră. Apoi, obsedat de amintirea lașității date pe față, evită s-o mai întîlnească pe femeia care a asistat la umilința lui. Se reîntoarce în Statele Unite. În ultimele pagini, refugiat în familie, încearcă să-și regăsească tehnica de instrumentist.

Familia de personaje, din care, în ciuda deosebirii de temperamente, fac parte și Steiner, și Wyeth,

adepţii «traiului uşor», de vietăţi reduse la biologie şi privindu-se unele pe altele cu bănuială, se caracterizează prin regresiune infantilă. Nu numai pentru că nu sînt în stare să producă, să se întreţină, şi recurg la diferite forme de parazitism. Dar spaima de viaţă le-a tatuat trăsături de copii sau de adolescenţi întîrziaţi. Sînt infantile reacţiile lui Harry, în detaliile cotidiene — astfel, pofta de dulciuri a acestui obez, care se îmbuibă cu ciocolată — sau în momentele de răscruce care ar trebui să-i verifice maturitatea. Alternarea între tăcere şi scîncet, prăbuşirea în alcool, în sexualitate şi stupefiante, trădează toate pe copilul speriat de întuneric. Wyeth are cruzimea — evidentă în relaţiile cu Steiner — a unei adolescenţe anormal prelungite. Refuzul de a accepta răspunderea şi autocontrolul adultului e un laitmotiv în arta americană.

Semnificaţii interesante are şi argoul folosit în carte, mai ales în dialog. N-am competenţă pentru o incursiune lingvistică. Dar problemele implicate în argoul personajelor lui Zane depăşesc lingvistica, aparţin sociologiei. Iată două fapte. Steiner sau Wyeth se interpelează frecvent unul pe altul cu cîte un emfatic «omule». Dar, ca şi în alte texte ale «beatnicilor», ceilalţi oameni sînt desemnaţi totdeauna prin «pisici» *(«cats»)*. Tipul de relaţii, pe care-l implică termenul, nu mai cere comentarii. Mai interesantă încă e altă trăsătură. Personajele lui Zane îşi încep adesea frazele, chiar pentru a face cea mai banală constatare de fapt, cu cîte un *«like»* (în sens de parcă, ca şi cum). «Parcă am avut o scenă tare cînd prietena ei a picat în camera mea pe la nouă şi jumătate... Parcă eram în pat cu dama mea...» «Parcă» e aici absurd, căci Wyeth povesteşte lucruri efectiv întîmplate. Rostul cuvîntului e asemănător cu acela al imperfectului, cu care copiii îşi punctează jocurile : «Eu eram prinţesă şi tu erai zmeu». Dar copiii subliniază prin imperfect tocmai transpunerea în domeniul imaginarului. Închise în universurile lor necomunicabile, personajele lui Zane pun realul sub semnul ficţiunii, al ipoteticului.

În prezentarea editurii «Bantam», cîteva fraze sună : «Ce era să facă într-o lume care aşteaptă să cadă altă bombă şi să distrugă totul ? Doar să găsească o fată, să se îmbete puţintel ori să ia haşiş, să se culce şi să se bucure că a mai ucis o zi.» Textul caracterizează atmosfera din carte şi atitudinea care generează o astfel de atmosferă. Convingerea că «bomba e inevitabilă», că poţi doar să ucizi zilele aşteptînd-o, a fost infiltrată prin presă sau radio, prin film sau carte de cei pentru care sfîrşitul profitului înseamnă sfîrşitul lumii. Mari mutilaţi psihici ca Steiner şi Wyeth sînt produse ale războiului rece.

CĂUTARE ŞI IRITAŢIE LA J. D. SALINGER

Celebritatea pe care a dobîndit-o J. D. Salinger — enormă dacă o măsurăm după cîţiva indici ca tirajele, numărul traducerilor, referirile critice — are şi laturi paradoxale. Nu pentru că prima lui carte — romanul *The Catcher In the Rye*, titlu liber tradus prin *De veghe în lanul de secară*, a apărut cînd scriitorul avea douăzeci şi şase de ani şi a devenit curînd un *best seller*. Secolul nostru cunoaşte numeroase celebrităţi rapide. Ultimele două decenii au lansat în literatură prozatori sau dramaturgi abia trecuţi de adolescenţă. Scrisul dezinvolt şi superficial al lui Françoise Sagan, cu spontaneitatea şi cu orizontul său mărginit, e cel mai cunoscut exemplu. A devenit, o vreme, chiar o modă rentabilă pentru editori să caute, eventual să improvizeze asemenea adolescenţi precoci. Salinger aparţine altei regiuni de literatură. Entuziaşti şi detractori — căci e comentat adesea cu severitate —, acceptă ca un dat personalitatea lui marcantă. Se recunoaşte, în genere, că în proza americană de după încheierea ultimului război, J. D. Salinger e o individualitate majoră, poate cea mai interesantă.

Paradoxul nu consistă nici în ecourile contradictorii stîrnite în critică, nici în contrastul dintre rezerva probabil foarte sinceră, pe care scriitorul o păstrează faţă

de publicitate, şi exploatarea publicitară a acestei rezerve. Ca şi vedetele de film, scriitorii lansaţi sînt siliţi la un anumit exhibiţionism. Refuzul de a-l accepta şi stilul de viaţă rezervat devin şi ele elemente de reclamă.

Poziţia particulară a lui Salinger apare în raport cu *best seller*-ul mediu. S-ar putea face observaţii utile de sociologia artei — mai precis, cu privire la arta-marfă lansată prin reclamă de marile întreprinderi editoriale — pe baza listelor de cărţi care au ajuns la tiraje maxime. Lăsînd la o parte scrierile care comercializează instinctele sau nostalgiile — incursiunile în patologia sexuală de tip *Lolita* a lui Nabokov, ori, cu mai puţine pretenţii literare, preparatele erotico-aventuroase ca *Forever Amber* — cărţile cu minim de autenticitate artistică, care au ajuns la asemenea difuzare, vorbesc direct şi cu pasiune de o problemă cu ecou vast. Astfel sînt în literatura americană cîteva romane de război. *From Here to Eternity* de James Jones, strigăt de mînie sub aparenţa de cronică minuţioasă a existenţei dintr-o bază militară, prin 1941—1942, *The Naked and the Dead* de Norman Mailer, *The Caine Mutiny*, de Herman Wouck.

Cărţile lui Salinger sînt puţine la număr şi nu posedă un astfel de mesaj direct. Deşi mărturiseşte că a început să scrie nuvele de pe la cincisprezece ani, el a publicat pînă la patruzeci şi cinci doar patru cărţi: romanul *The Catcher In the Rye* — culegerile de nuvele *Nine Stories (Nouă povestiri)*, *Franny and Zooey (Franny şi Zooey)* şi *Raise High the Roof Beam, Carpenters (Dulgheri, ridicaţi sus grinda acoperişului)*. Toate la un loc nu însumează opt sute de pagini şi sînt axate pe problemele etice şi psihologice ale unor personaje recrutate din cercuri sociale destul de înguste — burghezia şi intelectualitatea medie americană. Primele două volume — căci *Franny and Zooey* şi *Raise High...* au caracter mai demonstrativ — preferă sugestia, maniera ocolită. E o trăsătură asupra căreia trebuie revenit. Împrejurările ar părea puţin propice pentru crearea de *best sellers*. Rezonanţa pe care au

aflat-o romanul şi nuvelele unui scriitor mistuit de frămîntări e un indiciu pentru forţa de diagnostic a scrisului său.

Cuvîntul *singurătate* revine destul de frecvent în paginile de critică ce se ocupă de Salinger. *Generaţia singuratică, un comentar despre proza de ficţiune din deceniul al cincilea,* e titlul unui studiu în care Alfred Kazin apreciază cu severitate formula de literatură adusă de Salinger şi de alţi prozatori ai ultimului deceniu.[1] Cu mai multă simpatie, Barbara Giles îşi intitulează şi ea un articol, din *Mainstream, Războiul singuratic al lui J. D. Salinger*[2]. Caracterizarea nu se mărgineşte la titluri, şi ideea revine într-un studiu interesant publicat de criticul italian Romano Giachetti, bun cunoscător al culturii americane.[3] Trăsătura e esenţială, dar accentul unilateral pus asupră-i implică un pericol pentru interpretarea acestei opere profunde şi precis datate. Barbara Giles şi Giachetti îl evită, căci analizează inteligent coordonatele istorice ale lumii lui Salinger. Singurătatea e insuficientă pentru a-l defini pe creatorul lui Holden Caulfield şi al familiei Glass. Trebuie să fim aici în dezacord cu metoda pe care o propune scriitorul pe alt tărîm. Într-o pagină din *Raise High the Roof Beam, Carpenters,* Seymour, personaj principal al ciclului de nuvele despre familia Glass, povesteşte surorii sale Franny o parabolă taoistă: Înţeleptul Ka-o, însărcinat să aleagă un cal bun, confundă o iapă cu un armăsar. Prietenul său Pa Lo explică eroarea: «Urmărind esenţialul, el uită amănuntele domestice; absorbit de calităţile interioare, le pierde din vedere pe cele externe. Vede ce vrea să vadă şi nu ceea ce nu vrea să vadă. Priveşte lucrurile pe care trebuie să le privească şi le neglijează pe acelea care nu merită a fi privite...

[1] În volumul colectiv *Writing in America,* Rutgers University Press, 1960.
[2] *Mainstream,* februarie, 1959.
[3] *Misure del conflitto uomo-società,* Il Contemporaneo, nr. 59, aprilie, 1963.

Cînd fu adus calul, se văzu, într-adevăr, că era un animal neobişnuit...»

Transpusă pe plan filozofic, fără farmecul basmului oriental şi fără culoarea mistică în care o scaldă Salinger, reducerea la esenţă caracterizează metoda fenomenologică. În istoria literară, ea devine semnificativă pentru renunţarea la istoricitate, pentru constituirea de acolade care descoperă, uneori foarte arbitrar, aceeaşi esenţă la fenomene, din punct de vedere istoric şi concret, extrem de diferite. Într-o recentă *Istorie a romanului modern,* R. M. Albérès amestecă multe observaţii fine cu clasificări destul de fanteziste şi, prin excelenţă, antiistorice. Esenţa romanului stendhalian e aflată în «voinţa de a arăta că omul îşi depăşeşte destinul individual, cînd i se jertfeşte în întregime». De aici o surprinzătoare apropiere de Malraux — prin reducerea la aceeaşi foarte discutabilă esenţă: «Adevăratul comentar la *Roşu şi Negru* e cel pe care l-ar fi putut da Malraux»[1].

Singurătatea caracterizează mai adînc scrisul lui Salinger decît «depăşirea destinului» pe acela al lui Stendhal. Dar aluziile la drama singurătăţii revin, pe bună dreptate, în numeroase pagini critice, ce se referă la scriitori foarte diverşi din ultima jumătate de secol, la Kafka, la Italo Svevo, la o bună parte din opera lui Hemingway sau la Scott Fitzgerald. Întrebările puse de istorie, structura personalităţii lui Salinger şi răspunsul, mai bine zis răspunsurile lui alternate sînt altele.

Mai aproape de fizionomia particulară a lui Salinger e integrarea într-un alt fenomen de ansamblu. În legătură cu personajele lui se vorbeşte de refugiul în candoare şi în copilărie. Observaţia e pe deplin justificată de *The Catcher In the Rye* şi, în ansamblu, de toate cele patru cărţi. În *The Catcher In the Rye,* Holden Caulfield are şaisprezece ani şi se află la bariera vieţii adulte, pe care o mimează, dar pe care, de

[1] R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne,* Albin Michel, 1960, p. 251.

fapt, o refuză. Franny, Zooey, Boo-Boo, Seymour sau Buddy Glass au, în cele cinci nuvele şi în introducerea în care apar, între douăzeci şi treizeci şi unu de ani. Sînt angrenaţi în viaţa adultă, cîţiva dintre ei au profesii şi notorietate. Buddy e scriitor, Zooey, actor de televiziune cu renume. De altfel, toţi cei şapte copii Glass au cunoscut o celebritate timpurie, fiind pe rînd, de pe la opt ani, vedetele unei emisiuni populare de radio : *It's a Wise Child (Copilul înţelept).* Persistă totuşi la ei inadaptarea la lumea adultă, «neajustarea», după termenul psihanalitic folosit ironic de Salinger, care are oroare de psihanaliza mondenă. În ziua cînd se sinucide, Seymour Glass trăieşte un interludiu senin, jucîndu-se cu o fetiţă care se zbenguie în apă. Universul copilăriei e, pentru toţi cei şapte Glass, tabernacolul la care se întorc periodic şi pe care-l feresc de privirile profane.

Deşi nu se reduce la fenomenul de ansamblu, constituit de regresiunea infantilă, scrisul lui Salinger i se integrează. Fenomenul e însă divers. În cîteva decenii, neliniştea, iritaţia, sentimentul de frustraţie al personajelor lui Salinger s-au îndepărtat simţitor de seninătatea de somnambuli, cu care «copiii teribili» ai lui Cocteau treceau prin existenţă, păstrînd tainele jocului.

Nu e cazul să identificăm pe vreunul din personaje cu autorul. Similitudini există însă. Ca şi Holden Caulfield, Salinger, născut în 1919 într-o familie înstărită, a trecut, după cum ne informează o notă editorială, prin mai multe şcoli, o academie militară şi trei colegii, fără să-şi fi luat vreo diplomă. A făcut războiul începînd din 1942 şi a rămas în armată un an după încheierea războiului. Putem bănui experienţe şi reacţii de tipul celor trăite de soldaţii cu şoc nervos, de Seymour Glass ori de sergentul X din *Pentru Esmé, cu dragoste şi abjecţie.* Modul actual de viaţă al lui Salinger, cu note aproape tolstoiene, se regăseşte la Buddy Glass.

În istoria literară, operaţia de identificare a detaliilor autobiografice, pe care scriitorul le-a împrumutat personajelor, poate fi utilă. Pentru un scriitor în viaţă, care se apără de indiscreţiile publicitare şi critice, ar fi însă ineficace. Să consemnăm doar cîteva date care fixează istoric proza lui Salinger şi-i explică motivele principale. De la optsprezece la nouăsprezece ani, Salinger a făcut «o fericită călătorie turistică» — formula aparţine editurii engleze «Penguin» — în Europa. Se poate nota că această călătorie s-a încheiat în timpul pregătirilor de agresiune nazistă împotriva Cehoslovaciei şi în perioada Münchenului. Fragmente din romanul de debut au apărut cînd autorul se mai afla în armată, iar nuvelele din *Nine Stories* au fost publicate în *New Yorker,* în timpul maccharthysmului.

O trăsătură mai generală a personajelor, trăsătura pe care critica a pomenit-o uneori cu iritaţie, dobîndeşte semnificaţie pe acest fundal istoric. În scrisul lui Salinger abundă nu numai firile neobişnuite, ci şi personajele aflate la frontiera anormalului, ori chiar în plin teritoriu psihopatologic. Într-o simplă fişă clinică, Holden Caulfield ar intra în categoria adolescenţilor inadaptaţi şi dificili, cu înclinări spre vagabondaj. În *Unchiul Wiggily din Connecticut,* un copil e frustrat de dragostea mamei. Eloise a rămas fixată la o idilă veche şi îşi priveşte cu aceeaşi impacienţă şi soţul, şi fata. Copilul Ramona — e de notat alegerea numelui, care, ca şi gluma din titlu, caracterizează calitatea visurilor materne — îşi creează un tovarăş imaginar de joacă, supus şi afectuos. Copilul imaginar o însoţeşte pretutindeni. Am vorbit de soldaţii cu şoc nervos. Comportarea lui Franny la întîlnirea cu Lane are şi ea aparenţe isteroide.

Pentru aprecierea unui scriitor cu minim de autenticitate, alcătuirea unor astfel de liste nu duce prea departe, împinge chiar spre eroare. Doar epigonii zolişti se mărgineau la fişe clinice. Dar abundenţa de anormali l-a împins pe criticul Alfred Kazin la comentarii iritate : «Întregul interes al cititorului pare a fi orientat spre „înţelegerea" şi toleranţa arătate personajelor principale. Căpătăm un univers imaginar

limitat la eu şi la detractorii lui. Romanul demodat („*old fashioned*") al sufletelor sensibile — de pildă, *Sclavia umană* al lui Somerset Maugham sau chiar *Strada mare* al lui Sinclair Lewis — ne înfăţişa un erou sau o eroină vulnerabilă, luptîndu-se : a) pentru principii pe care le identificase cu sine şi b) contra unor duşmani sociali, care se opuneau cu îndîrjire cerinţelor de libertate ale protagonistului. Acum avem romane în care societatea este doar un pretext pentru singurătatea eroului... Tipul de personaj, care în romanul secolului al nouăsprezecelea era un „caracter", acum se priveşte singur în romanul secolului al douăzecilea drept o problemă ; romanul devine nu un şir de acţiuni, pe care personajul le iniţiază pentru că este *el*, ci o serie de dezvăluiri, ca la psihanalist, menite să-i aducă cunoaşterea de sine, care îl poate vindeca.» Despre Salinger, căruia îi reproşează lipsa de forţă, dar pe care îl consideră «competent şi interesant», Kazin scrie : «e un perfect exemplu de subţirimea rezervelor scriitorului american, care e redus la „personalitate" sau chiar la „misterele personalităţii", în locul dramei existenţei noastre sociale».

Există în textul lui Kazin un apel la sănătate morală, constatarea unor forme de dezagregare a personajului literar şi refuzul excesului de viziune subiectivă, la care se poate subscrie. Dar în cazul lui Salinger şi al altor nume citate supără lipsa de disocieri. Criticul condamnă fenomenul fără a-i judeca sensul simptomatic şi capacitatea de reflectare, fără a discuta tocmai conţinutul social care l-a generat. Unghiul de vedere prea îngust dă comentariului o nuanţă de filistinism.

Una din replicile lui Zooey Glass răspunde destul de direct problemei. Îngrijorată de starea fiicei ei, Franny, Bessie Glass vrea să facă apel — după uzul american — la psihanalist. Zooey respinge iritat ideea : «Cheamă vreun psihanalist ignorant, care se pricepe grozav să adapteze oamenii la bucuriile televiziunii şi ale revistei *Life*, în fiecare vineri, la bucuriile călătoriilor în Europa şi ale bombei H, ale ale-

gerilor prezidenţiale şi ale responsabilităţilor în asociaţia părinţilor şi profesorilor din Westport Oyster Bayer şi la Dumnezeu ştie ce alte lucruri splendid de normale, fă asta şi îţi jur că în cel mult un an Franny sau o să ajungă la balamuc, sau o să vagabondeze în pustiu, ţinînd în mîini o cruce aprinsă».

Lista aceasta eterogenă are valoarea unei profesii de credinţă. E semnificativă pentru mînia autorului şi a personajelor şi pentru perspectiva confuză, care, de la distanţă, egalizează toate. Reacţiile dezaxate ale personajelor sînt zbateri obscure, într-o lume în care individul înstrăinat de uman are de înfruntat psihoza atomică, textele din *Life* ori programele de televiziune.

Personajul memorabil e Holden Caulfield. Autor a patru volume, Salinger nu e nici calitativ «omul unei singure cărţi». Nici o antologie n-ar putea lăsa la o parte culegerea *Nouă nuvele*. Dar romanul, început la o vîrstă destul de apropiată de cea a lui Holden, a plăsmuit un personaj cu autenticitate greu de egalat, ale cărui ciudăţenii şi contradicţii lasă să se ghicească în penumbră mănunchiuri de semnificaţii.

Contrastele personajului creează şi o anumită ambiguitate de ton a povestirii, mersul în echilibru între comic şi tristeţe. La prima vedere, structura întîmplărilor ar părea prielnică pentru umor. Aventura ratată a unui adolescent, cele cîteva zile pe care le petrece după izgonirea din şcoală, singur, într-un hotel, se soldează cu eşecuri nuanţate comic. Ar fi putut fi dominant comice. Dar Holden nu e adolescentul obişnuit, care se formează în contact cu viaţa, şi *The Catcher In the Rye* nu e romanul unei formaţii, ci al unei întrebări neliniştite. Pentru adolescentul acesta, care refuză lumea adultă, fiecare nouă experienţă e un duş şi-i intensifică refuzul. Nu întîlnim în carte umorul indulgent cu care un adult retrăieşte zilele de naivitate. Comicul situaţiilor lasă loc curînd unei tonalităţi contrarii. Rezerva povestitorului şi limbajul lui rudimentar îl fac să nu insiste, dar tonalităţile dominante sînt tristeţea şi neliniştea. Zîmbetul devine franc

și seninătatea e redobîndită doar în pasajele în care e vorba de Phoebe, sora mai mică, fetița care pregătește spectacole și scrie romane polițiste. Holden află în lumea apărată a lui Phoebe același refugiu ca și Seymour Glass, în ziua sinuciderii, lîngă fetița care se scaldă. Personajul din *Pentru Esmé, cu dragoste și abjecție*, primește și el scrisoarea fetiței naive și cu limbaj prețios, amatoare de neologisme, care-i dăruiește un ceas «ca să-l poarte cu folos în acele zile grele». Salinger nu pictează poze convenționale de copii și nici nu ignorează urmele pe care lumea descrisă de Zooey Glass le lasă asupra copiilor. Ramona își fabrică prieteni fictivi. Lionel fuge mereu de acasă pentru că imaginea tatălui său a fost pîngărită într-o conversație. Dar universul infantil rămîne una dintre puținele surse de lumină în aceste cărți.

Holden Caulfield nu e un pur Peter Pan, un copil care refuză cu seninătate să crească. Există în el un adolescent tipic. Își îngroașe vocea, mimează tonul și dezinvoltura adultă, vrea să pară mai în vîrstă, e iritat cînd e întrebat cîți ani are. Își risipește economiile în cele cîteva zile de «aventură», bînd în baruri și conversînd cu pianiștii pe care-i denumește protector «băiete». Zbuciumul personajului e provocat de conștiința că nu e în stare de a fi pînă la capăt adolescentul american mediu, că are o sensibilitate mai ușor de rănit și ochi mai neliniștiți și mai lucizi.

Pățaniile lui erotice cunosc aceeași pendulare. Aflat în pragul experienței sexuale — ne mărturisește în treacăt că e virgin —, e obsedat de aceste preocupări. Ne-o spune cu oarecare mîndrie. Dar, spre deosebire de adolescentul obișnuit, nu simulează virilitatea prin limbaj obscen. E teribil de iritat cînd vede pe ziduri obișnuitele inscripții obscene și cînd se gîndește că ele ar putea să cadă sub ochii lui Phoebe și ai prietenelor ei. «Puritanism și nevroză», diagnostichează laconic, în articolul citat, Barbara Giles — care nu rămîne însă la această caracterizare prea sumară. Un plus de sensibilitate și nemărturisita lui sete de puritate îl fac pe Holden să nu-l poată imita pe colegul

lui, seducător precoce și rutinat. Nu se mulțumește nici cu flirtul standardizat, pe care i-l oferă o liceană, Sally. Nu se poate împiedica să nu observe mărginirea ei convențională — și întîlnirea se încheie catastrofal. Soluția pur sexuală nu-l satisface. Deși aflat la vîrsta cînd erotismul vagabondează, ar vrea să unească sentimentul și dragostea trupească. Ar vrea măcar să treacă examenul de virilitate în condiții umane. E comică și tristă scena în care Holden încearcă zadarnic să facă conversație cu tînăra prostituată, și recurge pînă la urmă la pretextul unei boli pentru a se deroba. Și pe acest plan, experiențele lui sînt tot atîtea dușuri înghețate. Fata de care e îndrăgostit din copilărie devine partenera escapadelor în mașină ale lui Stradlater, colegul *«Charm boy»*. Aventura de la hotel se încheie sordid, cu bani estorcați și cu lovituri primite de la «protectorul» prostituatei. Iar episodul cel mai crud — după unii critici, de o cruzime artificială — îl constituie ultima experiență, care provoacă și temporara renunțare. Profesorul preferat, singurul căruia îi putea mărturisi dezorientarea și de la care a aflat constatări efectiv inteligente, este homosexual.

The Catcher In the Rye se încheie cu puncte de suspensie și cu o capitulare. Ultimele eșecuri, spaima că a trezit și la Phoebe dorințe de fugă, îl fac pe Holden să se reîntoarcă la matcă. Relegate în amintire, cele cîteva zile de aventură au căpătat aureolă și povestitorul le privește nostalgic : «Singurul lucru pe care-l știu e că, într-un fel, mi-e *dor* de toți cei de care v-am pomenit. Chiar și de Stradlater și de Ackley (colegii cu care nu se înțelegea, n.n.). Am impresia că mi-e dor pînă și de scîrba aia de Maurice *(lift boy*-ul proxenet, n.n.). Curios. Nu trebuie să spui niciodată nimănui nimic. Cum spui, cum începe să ți se facă dor de toți.»

Psihologia aceasta complicată cu tîlc e comunicată printr-o narație, care realizează paradoxul de a fi în același timp spontană și elaborată. Sau, mai precis, creează printr-o elaborare minuțioasă, dar făcută cu

tact artistic, impresia de spontaneitate, de primă țîșnire. Mișcarea narativă reproduce momentele de mărturisiri fără reticență și mult mai frecventele rețineri, începuturile de destăinuiri controlate de orgoliul «viril», neliniștea abia descifrată.

Argoul în care e făcută narația contribuie, prin suplețe stilistică și prin efecte de contrast, la această capacitate de a nuanța cu adevăr psihologic, fără artificiu. E un argou foarte specializat. În *Seymour, o introducere*, text cu caracter eseistic scris mai tîrziu, Salinger afirmă, prin intermediul scriitorului Buddy Glass, că multe din personajele lui «vorbesc manhattanese cu fluență și idiomatic». E evident o autocaracterizare foarte potrivită, cu toată formularea glumeață — manhattanese pentru «new-yorkez». Scrisul lui Salinger nu e colorat doar cu particularitățile de vorbire dintr-o mare capitală, ci, mai ales, cu acelea ale argoului școlar. Totuși, particularizarea evită ermetizarea limbajului, spre care a tins în scrisul englez Joyce, în cel francez — în alt sens — Queneau. Argoul folosit de Salinger în *The Catcher In the Rye* nu abundă în particularități lexicale sau topice, ci se bazează pe nuanțe cu implicații psihologice. Deși creează dificultăți neobișnuite traducătorului, rămîne inteligibil.

M. L. Mencken a remarcat o dată că dialectul american e un asalt împotriva demnității și ținutei convenționale a limbii engleze. Iar despre argoul școlăresc a scris : «Școlarul american devine astfel un auxiliar voluntar al tendințelor radicale, adesea agresive, din limba vulgară» [1].

În limbajul școlăresc, în care Holden își povestește experiențele, există reacții antipompoase. Tonul e de conversație. Există și preferința pentru expresia brutală, care corespunde pozei virile, aspre. *«Old Sally»*, fata convențională, primește ca o palmă o foarte verde expresie școlărească, în care Holden a concentrat toată iritația cîtorva ore. Există în acest limbaj și o simplificare voită, stereotipii verbale. *«That killed me»* (în sens de «asta m-a înnebunit») exprimă pe rînd uimire, amuzament, chiar neliniște.

[1] M. L. Mencken-Spiess, *Die amerikanische Sprache*, Teubner, Berlin, 1927, p. 106.

Atenția cititorului e mereu solicitată de discrepanța dintre limbajul brutal, rudimentar, și sensibilitatea în vibrație, unduirile necontenite, pe care le trăiește personajul. De aici subtextul, penumbra povestirii, care tinde să ne împărtășească mai mult decît s-a hotărît să ne spună acest adolescent încordat și retractil.

Dacă lăsăm la o parte ciclul *Glass*, care pretinde o discuție separată — precum și paginile care, într-un sens, prelungesc *The Catcher In the Rye* — astfel sînt : *Chiar înaintea războiului cu eschimoșii, Omul care rîde, Perioada albastră a lui De Daumier Smith* — o clasificare simplificată ar putea împărți personajele nuvelelor lui Salinger în frustrați și odioși. *Gură frumoasă și ochii mei verzi* alcătuiește în cîteva pagini un microcosm pentru categoria odiosului. Toată nuvela e o prelungită conversație telefonică. Un bărbat aflat în aventură erotică e chemat de un prieten, care îi face confidențe : soția l-a părăsit într-una din escapadele ei obișnuite. Soțul oscilează între neliniște și iritare, amenință și construiește ipoteze. Sub privirea interogativă a tovarășei de pat, prietenul îl mîngîie și îi face morală. Deslușim că prietenul, care dă sfaturi cu oarecare stinghereală, e amantul neidentificat și că soția fugară se află lîngă el. Soțul telefonează apoi din nou și, spre surpriza celor doi, anunță că Joanie s-a întors.

În aceeași manieră de relatare subliniat obiectivă, atît de frecventă în proza americană de azi, sînt scrise și nuvelele avînd drept personaje copii ori adulți frustrați de afecțiune.

Clasificarea ar fi însă simplificată pentru că înșiși frustrații pot fi odioși. Amantul care conversează cu soțul și soția care îi aprinde țigara sînt moral hidoși, și jena, pe care o exprimă destul de convențional, nu le luminează cîtuși de puțin trăsăturile. Dar nici Eloise,

care şi-a pierdut iubitul în război şi vegetează în blazare şi alcool, nu primeşte mai multă lumină. Viaţa ei e meschinărie şi automatism. Dragostea şi amintirea nu o înnobilează. Incapabil să iasă din sine, personajul e trivial.

Alfred Kazin a reproşat generaţiei lui Salinger preferinţa pentru frustraţi şi anormali. Aplicat la Salinger, reproşul pare bizar, se bazează pe confuzia dintre oglindă şi faţă. Ca şi adolescentul din roman, personajele nuvelelor au o certă valoare de mărturie. Mai justă ni se pare observaţia Barbarei Giles, că ura faţă de personajele odioase, curentul de ură implacabilă, care «curge sub strălucirea aspră, detaşată a scrisului», implică şi confuzia între *ce* şi *cine,* se îndreaptă împotriva efectului şi nu împotriva cauzelor. Întrebarea tragică, care revine în subtextul cărţilor lui Salinger, şi neputinţa de a-i răspunde se datoresc tocmai acestei îngustări a perspectivei artistice. Fundalul social e mereu prezent în roman şi în nuvele : armata şi războiul care l-au nevrozat pe sergentul X, existenţa-şablon, opiniile şi frazele-şablon ale lumii lui Sally sau Eloise, şcoala în care Holden e un permanent inadaptat. Cadrul e localizat critic, dar atenţia artistului se opreşte asupra unor relaţii morale, pe care le decupează şi le izolează de ansamblu. Este, într-adevăr, o frontieră a înţelegerii. Dar ceea ce a explorat nu poate fi minimalizat nici artistic, nici social.

În *The Catcher In the Rye,* viitorul la care visează Holden se reduce la un joc, ecoul unui vers de Robert Burns. În faţa agitaţiei, a şmecheriei triumfătoare, prin reacţie faţă de mitul parvenirii, Holden visează la candoarea unei copilării infinite, a unui joc neîntrerupt. «În mintea mea am văzut o mulţime de copii mititei jucînd un joc în lanul întins de secară. Mii de copii — şi nimeni în jur — adică nici un om mare — în afară de mine. Şi eu stau la marginea unei prăpăstii ameţitoare. Şi ştii ce fac ? Prind copiii să nu cadă în prăpastie. Vreau să spun, cînd aleargă şi nu se uită unde merg, trebuie să le ies în cale şi să-i *prind.* Asta

aş face toată ziua. *Aş sta de veghe în lanul de secară.»*

Holden îşi poate justifica refuzul de a privi în viitor cu acest tablou edenic. Nuvelele nu-l mai pot păstra. Cele mai multe se mărginesc să constate faţa lumii de azi, cu unele popasuri în aceeaşi lume fragilă şi graţioasă a adolescenţei.

În nuvele, întrebarea stăruie fără răspuns. Faptul are felurite repercusiuni artistice. În studiul din *Il Contemporaneo,* Romano Giachetti observă ceea ce denumeşte «prezenţa unui alt element cotidian» în nuvelele lui Salinger. Alături de tehnica cinematografică, constată influenţa literaturii poliţiste. Faptele sînt povestite cu un anumit *suspense,* cu surprize în dezvăluirea detaliului material sau psihologic. Observaţia e justă. În pomenita nuvelă *Gură frumoasă şi ochii mei verzi,* tehnica naratorului utilizează două asemenea dezvăluiri întîrziate, surprinzătoare. Nu ni se dă niciodată numele femeii, care stă alături de vorbitor, şi doar din cîteva replici înţelegem că ea este Joanie, de a cărei escapadă e vorba. O altă surpriză e introdusă atunci cînd soţul înşelat cheamă din nou şi anunţă întoarcerea acasă a femeii, pe care cititorul o vede stînd atentă, alături de amant. Bănuim că resemnarea sau calculul l-au făcut pe soţ să accepte, să regrete zgomotul stîrnit şi să mintă. Explicaţia e doar sugerată.

Procedeul nu poate fi redus la rosturi tehnice. În ritmul şi în sacadarea povestirii există într-adevăr, în limbajul curent al prozei — nu numai al acelei americane —, împrumuturi din tehnica cinematografică. Există şi folosirea *suspense*-ului şi a surprizei, ca şi rolul mai mare al sugestiei. Dar accentuarea manierei indirecte şi a subtextului — înseşi titlurile au adesea caracter aluziv — poate fi mai curînd pusă în legătură cu întrebarea nedezlegată, cu impresiile de haotic, de valori maculate şi de absurd pe care le trăieşte omul înstrăinat în societatea lui Lee, Eloise şi Joanie.

Încercînd să depăşească frămîntarea şi să răspundă întrebărilor, nuvelele despre familia Glass propun nu

soluţii, ci o atitudine. Acum vreo treizeci de ani, în preajma celui de-al doilea război mondial, un scriitor inteligent şi sceptic ca Aldous Huxley a ajuns la misticism. Se constată la Salinger o evoluţie similară. Lăsăm specialiştilor în acest domeniu şi cercetătorilor de sociologie a religiei să analizeze structura misticismului pe care-l apără Salinger în cîteva nuvele şi în eseul cam prolix *Seymour, o introducere*. Să distingă în ce măsură domină budismul Zen, ce nuanţe introduce un creştinism de tip tolstoian, cu accent pe seninătate şi simplitate. Ne interesează aici doar consecinţele ideologice şi artistice ale noii atitudini.

În afară de eseul citat, familia Glass apare în cîteva nuvele : *O zi desăvîrşită pentru peştele-banană* şi *Jos la debarcader* (din culegerea *Nouă povestiri), Franny şi Zooey* şi *Dulgheri, ridicaţi sus grinda acoperişului.*

Ciclul nu e încheiat, scriitorul ne previne într-o notă că mai are în pregătire mai multe *«Glass-stories»*.

Cei şapte Glass — şase băieţi şi o fată — sînt copiii unei perechi de foşti dansatori de varieteu. Toţi au avut o precoce experienţă semiactoricească. Faima, banii cîştigaţi, inteligenţa şi chiar farmecul fizic, subliniat insistent, îi confruntă cu riscul vedetismului şi al narcisismului. Lupta cu narcisismul e una din temele acestor nuvele.

Seymour Glass, cel mai mare, apare direct doar în ziua sinuciderii lui *(O zi desăvîrşită pentru peştele-banană)*. Drama lui se explică parţial printr-o căsătorie absurdă. Ca şi în *Gură frumoasă şi ochii mei verzi,* caracterul soţiei se dezvăluie într-o convorbire telefonică. În *Dulgheri, ridicaţi sus grinda acoperişului,* aflăm premisele conflictului conjugal. Nuvela descrie ziua nunţii lui Seymour, aşa cum o trăieşte Buddy. Mirii însă nu apar. În celelalte povestiri, Seymour, mort, s-a transformat în mit. Gîndurile, înclinaţiile, lecturile lui îi călăuzesc pe ceilalţi Glass, care trec pe rînd prin experienţe mistice. Violenţa şocului e variabilă. Zooey trăieşte în permanentă nervozitate, urăşte televiziunea, ca pe un aspect al artificiului şi al reclamei, dar rămîne mai departe actor de televiziune. Asupra lui Franny, fata cea mai mică a familiei Glass, şocul e mai violent : «Sînt îngreţoşată de *ego, ego, ego.* De *ego*-ul meu şi de *ego*-ul tuturor celorlalţi. Mi-e greaţă de oricine vrea să ajungă undeva, să facă ceva deosebit, să fie interesant.» Oroarea de egotism şi de parvenire se manifestă la Franny printr-o criză de ascetism.

Artistul matur e prezent şi în aceste pagini, în puterea de cuprindere a cîte unei observaţii : «Franny coborî printre primele dintr-un vagon din partea mai îndepărtată, nordică a trenului. Lane o zări imediat şi, oricît ar fi încercat să-şi controleze faţa, braţul lui azvîrlit înainte mărturisi întregul adevăr.» Dar caracterul demonstrativ al ultimelor nuvele le răpeşte cîteva din însuşirile anterioare — concentrarea, discreţia. Naraţiunea se împiedică în discuţii greoaie, care propun o soluţie cu nimic mai consistentă decît jocul în secară visat de Holden Caulfield.

Gîndirea lui Salinger a eşuat pentru moment în misticism. Dar, prin explorarea magistrală a cîtorva cazuri aparent stranii, romanul şi principalele lui nuvele fixează fizionomia unei părţi din societatea americană de la jumătatea secolului nostru. Sînt în înţelesul cel mai profund prezente. Au, astfel, sorţi să dăinuie.

LITERATURĂ ŞI MUZICĂ

DOCTORUL FAUSTUS
ŞI TRANSPUNERILE ÎN ARTĂ

Doctorul Faustus nu e ultima scriere a lui Thomas Mann. Începută în 1943, cartea a apărut în 1947. În cei opt ani cît a mai trăit apoi, Mann a mai dat — între altele — noua versiune a lui *Felix Krull,* precum şi nuvele, între care splendida *Înşelata (Die Betrogene,* 1953). Totuşi caracterizarea de «testament spiritual» însoţeşte frecvent şi îndreptăţit frazele critice despre noua încarnare a motivului faustic.

În 1947, Thomas Mann are şaptezeci şi doi de ani. A trăit în emigraţie anii hitlerismului, a avut prilejul, după război, să afle de faţa mai disimulată a aceluiaşi hitlerism, faţă pe care o organizaseră cu zel meticulos Eichmanii regimului. În anii războiului, soarta şi viaţa morală a poporului său devin pentru Mann preocupare lacerantă. De asemenea, e frămîntat de soarta unei tradiţii culturale — germane şi universale — al cărei fruct de plenitudine e propria lui creaţie. Întrebările, neliniştile, speranţele revin în mai toate intervenţiile publice din aceşti ani, ca şi în paginile de memorialistică. *Doctorul Faustus, viaţa compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten,* a tradus aceste întrebări cu amploarea mitului.

Erau necesare siguranţa şi puterile lui Mann pentru a face posibilă o reîntoarcere, după Goethe, la moti-

vul faustic. Verigă dintr-un lanț, care începe cu mult înaintea lui și se continuă în zilele noastre cu Valéry, *Faustul* lui Goethe a acoperit orizontul cu silueta lui imensă, s-a identificat cu motivul, pe care, totuși, nu l-a inventat. Tot ce a urmat în literatură sau muzică se clarifică în raport cu opera lui Goethe. Chiar romanul lui Mann, cu construcția lui complexă, alternează replica, aluzia sau variațiile pe temele goetheene. Romanul, în care gîndirea unuia dintre principalii artiști ai vremii noastre caută cu înfrigurare soluții la probleme cardinale pentru viața societății și pentru cultură, nu e o parafrază livrescă. Dar sensurile lui se întregesc în raport cu textul lui Goethe, în special cu partea a doua din *Faust*.

Nu intenționăm să facem un istoric al motivului faustic. E un teren imens de cercetare pentru literatura comparată. Cîteva mențiuni pot arăta însă diversitatea de interpretări. Sîntem tentați s-o uităm, pentru că frecvența caracteristică a motivului în romantism l-a asociat cu o anumită optică și cu un anumit tip zbuciumat, în căutare nepotolită.

Adusă în Germania de actori englezi, modificată în versiuni diverse și transformată într-o piesă populară germană, care a comportat și o variantă pentru marionete, drama lui Marlowe a constituit una din sursele lui Goethe. Dar, înaintea lui Goethe, Lessing a scris o dramă rămasă neterminată și în mare parte pierdută, în care motivul era tratat în spiritul luminilor. Redempțiunea lui Faust devenea elogiul îndrăznelii în cunoaștere.

Și la Goethe, încercarea de la douăzeci de ani — *Urfaust* — e departe de a avea dimensiunile de «*summa*» filozofică și morală pe care urma s-o dobîndească opera coaptă aproape șaizeci de ani. Domina în ea zbuciumul *Sturm und Drang*-ului, ca și în alt *Faust*, al lui Klinger, cel care, prin titlul unei piese, a furnizat preromantismului german chiar denumirea lui sonoră.

După Goethe, motivul revine în romantism și la Pușkin, care a accentuat mai ales inadaptarea perso-

najului, și la Lenau, care îl rezolvă pesimist, motivînd, împotriva lui Goethe, damnațiunea și nu redempțiunea. Mult mai tîrziu, Valéry, în ultimii săi ani de viață, avea să mediteze, în poemele dramatice grupate sub titlul comun *Faustul meu*, asupra seninătății și dorinței care o tulbură. Consecvent cu sine, poetul ermetic pune în gura lui Faust un elogiu al inefabilului. Aceste pagini puțin cunoscute ale lui Valéry se află la antipodul esteticii, pe care, cam în aceeași vreme, o dezvoltă romanele lui Mann.

Motivul revine frecvent în alte arte, în special în muzică. Cele mai multe transpuneri muzicale ale tragediei faustice se grupează cam în aceeași epocă și în jurul aceluiași curent. Sînt creații romantice de muzică programatică. Dacă lăsăm la o parte opera lui Gounod sau *Mefisto* de Boito, chiar în lucrările pe care cîțiva mari romantici le-au scris, cam în același deceniu, deosebirile nu sînt numai de stil, ci de semnificație. Berlioz în 1828 — avea să reia și să transforme partitura peste treizeci de ani —, Wagner la nouăsprezece ani, Schumann și Liszt mai tîrziu au accentuat laturi diferite ale motivului. Unii s-au ținut mai aproape de textul lui Goethe, ca Schumann, alții l-au luat ca punct de plecare pentru o ciocnire între psihologii și principii opuse, așa cum a făcut Liszt în simfonia lui.

Povestea învățatului care și-a vîndut sufletul a făcut posibile interpretări multiple. Tragedia lui Faust oferă direcții asupra cărora au stăruit, pe rînd, ideologiile și esteticile cele mai felurite. Imaginația romantică a fost fascinată de acordurile sumbre ale pactului cu diavolul, de acceptarea damnațiunii în schimbul fericirii chiar vremelnice. S-a stăruit, pe rînd, asupra damnațiunii și redempțiunii. Umanismul goethean a fost atras de căutarea mîndră, a omului care înfruntă puterile cunoscute și tainice, de descoperirea țelului existenței. Alături de acela al lui Prometeu, motivul faustic și-a arătat foarte vasta capacitate de a stimula gîndul și fantezia. În literatura modernă, reîntoarcerea

la miturile eline, reinterpretate stenic sau deznădăjduit, a devenit aproape o modă, care a zămislit, de altfel, scrieri semnificative în toate sensurile. Giraudoux, O'Neill, Sartre, Anouilh, Tennesse Williams sînt cei mai cunoscuţi dintre aceşti reînnoitori de mituri. Dar, spre deosebire de mitul Atrizilor sau al lui Orfeu, revenirea motivului faustic nu cunoaşte hiatusuri de secole. Reîntoarcerea lui Thomas Mann la tema contractului diabolic nu e numai inseriere într-o tradiţie facilitată de bogatele lecturi romantice ale lui Mann. Motivul s-a arătat în stare să servească unui alt sistem de simboluri şi să traducă impasul unei părţi din cultura contemporană.

La Mann, sensul simbolic se grefează pe un realism minuţios.

Modalitatea Kafka e cu totul diferită. Kafka creează într-un fel de vid social situaţii tragic-semnificative : *Metamorfoza,* drama omului redus la scara insectelor, *Procesul,* în care un acuzat se apără împotriva unei culpe apăsătoare şi necunoscute. Comentarul critic poate descoperi semnificaţia şi sursele sociale ale simbolisticii lui Kafka ; critica marxistă a analizat modul cum se travesteşte la acesta protestul individualităţii strivite de lumea capitalistă. Dar metamorfoza, procesul, drumul spre castel se petrec într-un univers alb, fără meridiane şi fără istorie.

Mann n-ar fi putut folosi un asemenea mod de a trata simbolul, care contrazice însuşi spiritul artei sale. Fraza lui sintetică integrează şi observaţii migăloase de detaliu sau atmosferă, şi meditaţia trezită de aceste observaţii, menţinînd mereu legătura dintre concret şi semnificaţiei. Înfruntă riscul revenirii, chiar al prolixităţii, pentru a descrie ritualul familiei Buddenbrook, pentru a descrie ceasurile fără durată ale curei de odihnă la Davos şi pentru a medita asupra timpului. Stilul acesta stăruitor, maniera *«ex cathedra»*, temperată de umor, explică pătrunderea mai grea — în raport cu dimensiunile operei — a lui Mann în Franţa. Dar revenirile sînt aparente. Frazele sondează teritorii noi şi străbat ca un burghiu spre straturile profunde. Tragedia lui Adrian Leverkühn, Faustul modern, e situată în cadrul orăşelului Kaisersaschern, unde personajul îşi trăieşte copilăria, printre teologii din Halle, în anii studiilor muzicale la Leipzig, apoi în cercurile de artişti din Münchenul republicii weimareze. Poate că niciodată în opera anterioară a lui Mann n-a avut intensitate mai mare culoarea locurilor şi mediilor, obţinută nu balzacian, prin explorarea sistematică, concentrică a cadrului, ci din detalii eterogene, care converg şi se întregesc unul pe altul.

În cadrul acesta, care are şi miresmele şi poezia concretului, tot ceea ce se referă la Leverkühn se nutreşte din tehnica simbolului.

Leverkühn nu e un pur simbol. Mann e prea artist ca să pună în mişcare, într-un cadru atît de concret, o figură existentă numai prin ceea ce exprimă figurat. Leverkühn e un om care suferă de pe urma incapacităţii lui de contact cu oamenii. E şi sensul lamentării lui finale, cîntecul de jale al Doctorului Faust, cu care se încheie existenţa lui conştientă. Dar, la Leverkühn, caracterul simbolic există şi nu se reduce la acceptarea pactului. Îl percepem tot timpul în însuşi felul cum evoluează personajul. De fapt, «evoluează» e impropriu spus. Adrian Leverkühn nu se dezvoltă ca un personaj obişnuit, nu se transformă continuîndu-se, ca Tony Buddenbrook, devenită văduvă volubilă, sau ca adolescentul care ajunge Domnul Senator. Ca în pictura clasică, Adrian copil prefigurează toate trăsăturile adultului, şi maturizarea lui aduce dezvăluirea unei esenţe. De aceea, în plenitudinea cărţii drumul acestui personaj lasă totuşi o dîră de abstracţie.

Esenţa simbolică a lui Leverkühn pune în discuţie însuşi drumul culturii, de fapt, cu o localizare socială mai precisă, însuşi drumul culturii burgheze.

Modelul mărturisit, de la care a pornit Mann, a fost Nietzsche. Ne-o spune în paginile de excepţional interes, intitulate *Doctorul Faustus, romanul unui roman* [1]. Nu e întîia oară cînd, pornind de la un anumit model, scriitorul îl încarcă cu alte semnificaţii, care

[1] *Werke,* Aufbau — Verlag, vol. 12.

pretind apoi şi transformarea psihologică a personajului. Din biografia lui Nietzsche au rămas demenţa finală şi unele detalii, ca studiile de teologie. Întîmplarea cu bordelul, în care nimereşte Adrian cast şi se refugiază la pian, aparţine şi ea biografiei lui Nietzsche.

Dar, psihologic, răceala şi luciditatea lui Leverkühn sînt departe de pasiunea nestăvilită a filozofului, iar izolarea lui capătă alte semnificaţii.

Izolarea lui Adrian e rezultatul a ceea ce denumeşte singur frigiditate. Inteligenţa lui e glacială. Personajul nu e capabil să se ataşeze afectiv nici de oameni, nici de obiecte. Din copilărie şi pînă la catastrofa finală, el se păstrează în singurătate şi cele cîteva încercări răzleţe, pe care le face, nu pot dărîma zidul răcelii. Prietenia şi dragostea îi sînt refuzate. Povestitorul, Serenus Zeitblom, nutreşte pentru el o devoţiune pasionată şi se resemnează să primească în schimb doar condescendenţă adesea ironică. Adrian detestă simpla camaraderie şi acceptă cu greu tutuirea. Ignorează şi latura afectivă a dragostei. Pe cea carnală o cunoaşte trecător, în braţele prostituatei care-i va transmite infecţia luetică şi va face posibil pactul cu diavolul. Ni se mai sugerează şi o legătură homosexuală. Dar prietenia tulbure cu Rudi Schwerdtfeger nu-i sparge singurătatea. La patruzeci de ani, Adrian devine o vreme sensibil la farmecul unei pictoriţe, cu care plănuieşte să se căsătorească. Procedează bizar, prin delegaţie. Eşecul — Rudi, cel delegat cu propunerea, e preferat — nu se datoreşte numai demersului stîngaci. Chiar stîngăcia confirmă că impulsul a fost superficial, că Leverkühn nu e în stare de schimbări mai adînci şi nu-şi poate tulbura automatismele singurătăţii. Contractul cu diavolul — care nu face decît să intensifice şi să formuleze categoric direcţia în care s-a dezvoltat Leverkühn — prevede drept condiţii izolarea şi răceala. «Condiţiile mele au fost limpezi şi cinstite, impuse de gelozia îndreptăţită a iadului. Dragostea ţi-e oprită pentru că încălzeşte. Viaţa ta va trebui să fie frigidă — iată de ce nu ţi-e îngăduit să iubeşti vreo făptură omenească... O răceală

generală în viaţă şi în raporturile cu oamenii face parte din natura lucrurilor, sau, mai curînd, face parte din natura ta, doar nu-ţi impune nimic nou.» În simbolica romanului, răceala şi orgoliul individualist aparţin puterilor infernale.

Zbuciumul lui Leverkühn — care va căpăta pînă la urmă forma muzicală a lamentării Doctorului Faustus — îl face uneori să aspire fără tărie la comunicarea cu oamenii. Îl auzim într-o convorbire făcînd elogiul unei arte «a voioşiei şi a modestiei...», al unei arte «care să se tutuiască cu omenirea». Mişcat, surprins, Zeitblom constată : «e în acelaşi timp dureros şi aţîţător să auzi cum singurătatea vorbeşte de comuniune, inaccesibilul de încredere». Ultimul ataşament al lui Adrian pentru nepotul lui, fermecătorul Nepo, se încheie tragic. Nepo moare de meningită, şi Adrian blestemă puterile diabolice care nu-i îngăduie scăpare. Sub orice formă, apropierea de oameni îi e pînă la urmă refuzată.

Aceeaşi frigiditate faţă de idei. Inteligenţa lui Adrian vagabondează, dezleagă cu uşurinţă, trece mai departe şi nu se ataşează. În şcoală, cele patruzeci şi cinci de minute consacrate fiecărei discipline i se par prea lungi : «Mă năpădea plictiseala, sentimentul cel mai îngheţat de pe lume. După un sfert de oră, pricepusem ceea ce bietul om continua să sporovăiască băieţilor vreme de încă treizeci de minute.» Chiar faţă de muzică, pentru care îşi dovedise de timpuriu aptitudinile neobişnuite, manifestă aceeaşi lipsă de entuziasm. Copil, ascultă primele explicaţii despre tehnica instrumentelor, fără a trăda prin nimic că «lucrul acesta îl priveşte cîtuşi de puţin ori că-l va privi vreodată».

Conştient de uscăciunea lui, dorind să-şi pedepsească «orgoliul frigidităţii», «din spirit de mortificare», Adrian studiază teologia, deşi îşi dă seama că «o asemenea existenţă de meditaţie şi recluzie are laturile ei absurde şi ridicole».

Iniţial, cartea e, deci, drama izolării şi a inteligenţei sterile, care nu se poate sprijini pe energia afec-

tului. Cu vreo zece ani înaintea lui Mann, Aldous Huxley înfățișase și el zbuciumul unei astfel de inteligențe. La Huxley, preocuparea era mai veche. Termenii problemei se află în *Contrapunct,* care descrie izolarea lui Philipp Quarles. *Orb în Gazza,* romanul posterior, se centrează pe o dramă similară aceleia a lui Leverkühn și caută o dezlegare mistică, prelungită apoi în multe scrieri estetice și beletristice ale lui Huxley. Pentru Mann, soluția mistică nici nu intră în discuție. Fără a mai lua în considerație diferențele lesne de apreciat între puterile artistice, cartea lui Mann are cu totul altă cuprindere. La Huxley, drama lui Philipp Quarles și a lui Anthony Beavis e cea a unui tip de intelectual sceptic și fără legături afective. La Mann, devine punerea în discuție a unei culturi și actul de acuzare a fascismului. Căci incapabil să se atașeze de idei și de oameni, fără scară de valori acceptată, Adrian ajunge să privească cu aceeași indiferență cultura și barbaria, să le echivaleze. În adolescență, asistă la una din conferințele care-l vor călăuzi spre muzică și deduce că «ideea de cultură e un fenomen istoric tranzitoriu, că ea s-ar putea risipi din nou în altceva, că viitorul nu-i aparține neapărat».

«— Dar — protestează Zeitblom, veșnicul lui interlocutor — nu există altă alternativă a culturii decît barbaria.

— Iartă-mă — răspunde Leverkühn. Barbaria e contrariul culturii doar în cazul ierarhiei pe care aceasta ne-o propune. În afara acestei ordini de gîndire, contrariul poate fi altceva, sau poate să nu fie contrariu.»

Sînt aici ecouri ale nietzscheanismului, față de care, spre deosebire de alte pagini mai vechi, Mann a dobîndit acum distanță critică. Dar romanul localizează istoric reînvierea nietzscheanismului, o pune în legătură cu începuturile atitudinii fasciste față de cultură. Acțiunea nu se ocupă direct de anii hitlerismului, căci existența conștientă a lui Leverkühn se curmă în 1930, cu trei ani înainte de venirea lui Hit-

ler la putere. Atitudinea directă față de hitlerism apare doar în comentariile lui Zeitblom, care scrie în timpul războiului și confruntă mereu faptele narate cu atmosfera Germaniei sub bombardamente sau cu prăbușirea finală. Dar există în carte apologeți direcți ai barbariei — unii dintre profesorii și studenții teologi sau doctorul Breisacher, care surprinde saloanele cu pretenții artistice din München afirmînd că «ceea ce se numește evoluție spre un stadiu superior, complicație, progres, e uneori opera barbariei». Pe drumuri deosebite, paradoxele lui Leverkühn și ale lui Breisacher se întîlnesc semnificativ.

Datarea socială și culturală a cărții se înfăptuiește pe căi diferite. Sistemul de simboluri se lărgește spre cele două semnificații principale : situația artei burgheze din zilele noastre, situația Germaniei otrăvite de fascism. În *Cercetări cu privire la Mann,* Inge Diersen remarcă cu dreptate că situația muzicantului, descrisă de diavol în capitolul pactului, se identifică cu situația artei burgheze în imperialism. În discuția cu diavolul — care poate fi gîndită ca un solilocviu — Adrian e pus în fața dificultăților de a înnoi, strict tehnic, o artă care nu se mai interesează de comunicare și de conținut.

Celălalt sens al simbolicii din roman se impune și el. Se vorbește puțin — în cele cîteva referiri timide și tîrzii ale lui Zeitblom — de fața bestială, apocaliptică a fascismului. Dar «elogiul barbariei» o implică tot timpul și îndărătul problematicii artistice se și profilează cuptoarele lagărelor de exterminare.

Rîsul lui Leverkühn e un corolar al inteligenței ce nu se poate atașa. Demonologia vorbește de două atitudini ale diavolului față de rîs. Diavolul e arătat uneori speriat de rîs. Pe de altă parte, rictusul îl definește pe Mefisto. Transpus în simboluri artistice, cele două atitudini corespund la două feluri de rîs. Antiumanul nu tolerează rîsul plin, semn de vitalitate și de încredere a omului în propriile lui puteri. Diavolul din filmul lui René Clair, consacrat temei

faustice, nu suportă rîsul. Mefisto, însă, rîde degradînd, negînd tot ce e superior, descompunîndu-l și readucîndu-l la treptele de jos.

Mann preferă tonalitățile grave, deși face loc destul de des umorului. Dar ar fi absurd să deducem, din semnificația pe care o capătă rîsul lui Adrian, condamnarea spiritului critic. E ca și cum i-am reproșa lui Mann că, dezvăluind sterilitatea unui anumit tip de inteligență, se transformă în adversarul inteligenței și al rațiunii.

În sistemul de simboluri din *Doctor Faustus*, Adrian Leverkühn nu e un pur demoniac, ci un faustic, un om care prin anumite laturi ale personalității lui îl caută pe Mefisto pentru că-l simte aproape. La prima întîlnire cu viziunea demonică, Adrian e iritat de tonul permanent zeflemitor al interlocutorului fantastic. Pe de altă parte, caută să se convingă că suportă o stare halucinatorie și că dialogul e un solilocviu febril. Într-adevăr, rîsul fără voioșie îi aparține. E un mijloc să nu se atașeze de idei, de obiecte, de oameni. Vocația lui șovăitoare, spre muzică, spre ceea ce trebuia să devie însăși axa existenței lui, se constituie în același mod, fără pasiune, cu o optică ce diminuează tot ce contemplă.

Schimbul de scrisori cu Kretzschmar, maestrul lui, e revelator. Aptitudinile muzicale ale lui Adrian s-au dezvăluit de timpuriu, din vremea cînd el și Serenus ascultau explicațiile lui Luca Cimabue despre alcătuirea și registrul fiecărui instrument. Totuși, la injoncțiunile pasionate ale lui Kretzschmar, el răspunde lucid și cu oarecare spaimă. Își simte incapacitatea de a se atașa. Orice fel de carieră muzicală îi pare la fel de golită de vrajă. Percepute cu optica lui Mefisto, gesturile fiecărei profesii se reduc la cîteva trucuri cvasișarlatanești. «Se apropiase de claviatură nu din dorința de a deveni un maestru al ei, ci mînat de o curiozitate tainică pentru muzică ; îi lipsea cu desăvîrșire sîngele țigănesc al concertistului, care face exhibiții publice, sub pretexte muzicale. Pentru artă — spunea el — e nevoie de elemente psihice de care era lipsit : dorința de a avea efuziuni amoroase

în fața mulțimii, coroanele, plecăciunile și săruturile aruncate în mijlocul aplauzelor tunătoare.» Din aceleași considerații e respinsă cariera de dirijor : «nu se simțea dispus să joace rolul unei primadone în frac, cu bagheta în mînă în fața orchestrei, mesagerul interpret, „reprezentantul de gală al muzicii pe pămînt“».

Cele două profesii interpretative sînt refuzate din considerații exterioare, pentru posibilul cabotinaj. Dar rîsul lui Mefisto pătrunde și pe tărîmul intim, în «laboratorul ermetic, în tainița unde se făurește aura compoziției». Nici optica, nici tonul nu se schimbă. Adrian constată că-i lipsește «naivitatea robustă, care, pe cît pot să-mi dau seama, e unul dintre atributele cele mai însemnate ale îndeletnicirii artistice». Pomenește de inteligența lui, care se blazează repede și care-l condamnă la abstinență. Recunoaște că «arta depășește schema, convenția, tradiția cu privire la ceea ce înveți de la altul, cu privire la trucaj, la rețetele de fabricație». Dar el e sensibil în special la aceste rețete, «la locurile comune culturale, ce intră în alcătuirea betonului în stare să solidifice opera de geniu, la procedeele rutiniere». Analiza pe care o dă ca exemplu e făcută din această optică degradatoare : «Iată ce se întîmplă în pasajele frumoase : violoncelele intonează singure o temă melancolică și visătoare, care, cu o probitate filozofică împinsă la extrem, se întreabă cu privire la nonsensul vieții, la cauzele acestei frenezii, ale dezlănțuirii, ale urmăririi furioase și persecuțiilor reciproce. Scormonesc o clipă misterul, dînd din cap cu înțelepciune și deplîngîndu-l. Apoi, într-un anumit punct al cuvîntării lor, într-un punct bine chibzuit, intervine corul suflătorilor, cu o suflare adîncă care le înalță umerii și apoi îi face să se lase în jos.» Analiza continuă pe același ton : «Dragul meu prieten — se întreabă Adrian la sfîrșit — de ce sînt silit să rîd ? Se poate, oare, înțelege cu mai mult geniu conformismul tradițional, se poate da un caracter mai sacru lucrurilor ? Iar mie, depravatului, îmi vine să rîd.»

Alchimia aceasta, care netezește vîrfurile și deplasează straturile înjosind totul, e pînă la urmă sofism.

Adrian își dă seama că muzica nu se reduce la cîteva procedee de retorică. Dar, de la început, e interesat în primul rînd de procedee. Sub acest unghi își va admira predecesorii. Chiar operele cele mai încărcate de sensuri, pe care le cunoaște istoria muzicii, sînt apreciate după ingeniozitatea soluțiilor tehnice. Așa sună frazele entuziaste, pe care le spune Adrian lui Serenus despre uvertura *Leonora*. Ingeniozitatea, jocul tehnic, noutatea soluțiilor vor fi mereu valorile principale ale muzicii scrise de Leverkühn. De la început se joacă cu dificultățile, își impune dificultăți pentru a le putea rezolva.

Raportate la aceste caractere ale creației lui Leverkühn, asemănările cu Schönberg, considerat drept modelul muzical al lui Mann, în acest roman, se atenuează mult. Limbajul muzical al lui Schönberg e foarte discutabil sub raport estetic. Dar autorul lui *Gurreliedern* și al *Supraviețuitorului din Varșovia* nu poate fi socotit că a fost doar fascinat de procedee. Muzica lui Leverkühn e mai ales strălucire tehnică. Mimează, parodiind uneori, ia ca pretext texte de Verlaine sau de Shakespeare, dar, pretutindeni, valoarea pe care o urmărește e ingeniozitatea. Muzica aceasta devine dramatică doar cînd ia cunoștință de propria ei sterilitate și o deplînge. Lamentația muzicală a doctorului Faust e o mărturisire de eșec. Pactul cu diavolul i-a dat lui Leverkühn douăzeci de ani de geniu. Dar geniul, pe care l-a plătit prin izolare și uscăciune, are inconsistența focului de artificii.

Drama lui Leverkühn pune în discuție o întreagă orientare în arta contemporană, o orientare ce se poate identifica ușor cu dezagregarea culturii burgheze și care a fost constatată și apreciată diferit după ideologiile diverse. În muzică, plastică sau literatură, interesul se deplasează de la conținutul artei la procedeu. Wladimir Weidlé a cercetat fenomenul în literatură, l-a diagnosticat și a propus o soluție mistică, în stare, după el, să redea sens și putere de vibrație unei arte ajunse la cerebralizarea concurenței între procedee.

Retrograd în concepția lui politică, Weidlé n-a putut înțelege și accepta faptul că arta socialistă e în stare să asigure continuitatea cu creația trecutului, ca și înnoirea. După cum am văzut, întreaga atitudine filozofică și estetică a lui Mann, din ultima perioadă a creației, raționalismul lui făceau imposibil orice refugiu mistic. Evoluția lui în ultimele două decenii de viață a mers consecvent spre stînga. Avertismentul pe care i l-a dat instaurarea brutală a fascismului și-a limpezit treptat sensul, l-a dus pe Mann la emigrație, la antifascism militant și, după război, la simpatia pentru statul democrat din Germania răsăriteană. Dar, în acești ani de la sfîrșitul războiului, scriitorului septuagenar nu i-a mai fost cu putință să tragă concluziile din ceea ce observa cu privire la cultură. Înaintea lui se înfundau mai multe drumuri. Drumul izolării și inteligența tehnicizantă, în care s-a păstrat Leverkühn, duce la autoanularea artei și, prin scepticism față de ierarhia valorilor și față de cultură, chiar la acceptarea teoretică a barbariei, deci a fascismului. Umanismul călduț al lui Zeitblom — degenerarea caricaturală a vechiului umanism — înseamnă limitare, rutină și *«Gemütlichkeit»*, iar pînă la urmă capitulare în fața fascismului. *Doctorul Faustus* scoate la iveală această capitulare pseudo-umanistă. Povestirea lui Zeitblom e scrisă în diferite perioade ale războiului. La început, povestitorul se comportă ca un bun burghez german, vorbește cu respect de *«Führer»*, înfrînează orice veleitate de protest. Abia după ce începe prăbușirea, își permite gînduri eretice care sporesc o dată cu eșecurile hitleriste. Romanul atîtor semnificații interferente ironizează astfel un tip de «opoziție», cu care, după înfrîngerea fascismului, s-a mîndrit burghezia culturală din Germania.

Mann plasează pe fondul lor istoric — în conexiune cu reflexul fascismului în cultură — cele două soluții pe care le refuză. La sfîrșit, persistă doar întrebarea. Și tragismul ei e accentuat de un mod de a scrie, de

rolul sporit pe care-l are în carte elementul indirect, sugerat.

Şi în scrierile anterioare, Mann s-a ferit adesea să tragă concluzii şi şi-a aşezat cititorul în faţa unei răscruci. La o cercetare mai atentă, însă, gîndirea şi preferinţele scriitorului se detaşează. Într-o privire de ansamblu asupra unei problematici filozofice şi culturale, cum e *Muntele magic*, ideile lui Settembrini şi ale lui Naphta se ciocnesc neîmpăcat. Umanismul lui Settembrini, cu accente retorice şi cu trăsături prea geometrice, e înfăţişat cu zîmbet ironic. Şi totuşi, e evident că, fără a-l accepta integral, Mann îl preferă sumbrelor profeţii neobarbare ale lui Naphta.

Preferinţa pentru maniera sugerată se intensifică în ultimele scrieri ale lui Mann, astfel, în *Înşelata*, nuvela din 1953. Nicicînd însă modul indirect de relatare n-a cunoscut atîtea faţete ca în *Doctor Faustus*.

Romanul pluteşte tot timpul între simbolica fantastică şi explicaţia pozitivă, medicală, fără a opta făţiş pentru vreuna dintre laturi. După un procedeu introdus de naturalişti, ni se dau indicaţii de ordin ereditar asupra personajului, date explicative. Tatăl lui Adrian e o fire iscoditoare, cu interese de biolog şi capacitate de observaţie. Suferă şi el, deşi în măsură mai mică, de migrenele care-l vor chinui pe fiul său. Adrian contractează în studenţie o infecţie veneriană, pe care o neglijează. Apariţia demonului poate apărea ca o halucinaţie, creaţia artistică şi demenţa pot fi înţelese medical.

Dar mitul faustic nu se lasă redus la interpretarea medicală. Romanul urmăreşte îndeaproape structura motivului. Atît de aproape, încît într-unele pagini, cum e întîlnirea cu diavolul — unde sînt evidente şi ecouri din *Fraţii Karamazov* — replicile în stil arhaizant au un iz livresc. Devine precumpănitoare interpretarea care subordonează medicalul simbolului fantastic. Însăşi explicaţia medicală apare ca un joc al diavolului. Adrian a căutat-o peste tot pe prostituata cu sîngele viciat. Apoi, după două încercări eşuate de a se îngriji — eşecuri care au şi ele tîlcul lor — renunţă. A devenit instrumentul forţelor obscure, care-l aduc în stadiul premergător pactului.

Cele două planuri — medical şi fantastic — răsfrîng, asfel, faptele fiecare în felul său.

Şi în modul de relatare există o îndoită manieră indirectă, prin intervenţia povestitorului, Serenus Zeitblom.

Cu privire la rosturile acestui personaj, posedăm un text de foarte mare interes, în însemnările lui Mann din 1949 :

«Nu reiese din însemnările mele de atunci în ce moment am luat hotărîrea să introduc între mine şi obiect personajul intermediar al «prietenului», deci să nu povestesc singur viaţa lui Adrian Leverkühn, ci s-o las să fie povestită, să nu scriu un roman, ci o biografie cu toate trăsăturile ei caracteristice. Fără îndoială că a jucat un rol şi amintirea autobiografiei parodice a lui Felix Krull. Apoi procedeul era stringent necesar, pentru a obţine o oarecare înviorare a materialului sumbru şi pentru a face suportabile — şi pentru mine, şi pentru cititori — laturile lui înspăimîntătoare. Să laşi să străbată demoniacul printr-un mijloc esenţialmente nedemoniac, să însărcinezi cu reprezentarea demoniacului un suflet de umanist pios şi candid, sperios şi tandru, era în sine o idee comică, cu efect în oarecare măsură eliberator, pentru că îmi permitea să transform aţîţarea a ceea ce era direct, personal, constant la baza acestei reprezentări iritante în ceva indirect, într-o descriere travestită de uluirea şi de tremurul mîinilor acelei făpturi timorate.

Ceea ce am cîştigat prin introducerea naratorului a fost în primul rînd posibilitatea de a desfăşura povestirea pe un dublu plan temporal, pentru ca întîmplările, care-l zguduie pe povestitor în timp ce scrie, să se îmbine polifonic cu cele pe care le descrie, deci ca tremurul mîinilor sale să se explice atît prin vi-

brațiile bombardamentelor, cît și prin neliniștile lui interioare...» [1]

În aparență, primele fraze ale textului dau procedeului o semnificație tehnică. Dizolvă fantasticul prin comic — mijloc practicat încă de romantici — și, pe de altă parte, îl intensifică prin contrastul dintre faptele narate și ființa timorată care le narează. De altfel, și această latură se regăsește nuanțată diferit în literatura fantastică mai veche. Putem afla urme chiar la Poe. Iar în *Omul invizibil* al lui Wells, prezența neobișnuită a personajului e accentuată de atmosfera amorțită din orașul englez de provincie.

Dar nu originalitatea procedeului e în discuție. Transformarea *directului* în *indirect* nu se reduce la prezența naratorului. Însăși această prezență capătă, în a doua parte a textului citat, un sens mai profund, contribuie la dublul plan temporal, la plasarea problemei culturale din carte pe fondul ei istoric, la confruntarea atitudinii lui Leverkühn cu aceea a lui Zeitblom, care-l admiră și-l contrazice. Prin introducerea «naratorului», Mann ia distanță față de soluțiile Leverkühn și Zeitblom, fără a oferi direct propria lui soluție.

Modul de construcție a fost cerut, deci, de întrebarea dramatică, care stăruie în carte — întrebare care nu se referă numai la soarta artei și a culturii. Din nou, textul de excepțional interes istoric și estetic, pe care-l aduce *Romanul unui roman*, întregește ceea ce ne spune analiza. Aceste pagini autobiografice au fost scrise de Mann în 1949, la doi ani după ce sfîrșise romanul. Impresiile sînt proaspete. Mai mult, Mann are tot timpul în față însemnările făcute în timpul creației : «De astă dată știam ce voiam și ce sarcină îmi puneam în față, nu mai puțin decît romanul epocii mele, travestit de povestirea unei precare și păcătoase vieți de artist». Ceva mai departe : «...Un roman al muzicii ? Dar era gîndit ca un roman al culturii

[1] *Die Entstehung des Doktor Faustus, Roman eines Romans* (1949), în Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, XII. Band, Aufbau—Verlag, Berlin, 1956, p. 197.

și al epocii...». [1] Însemnările despre plăsmuirea cărții sînt insistent puse în legătură cu atmosfera politică în care a luat formă povestea lui Leverkühn. În adăpostul său californian, Mann trăiește fiecare moment al luptei cu fascismul. Cei patru ani, 1943—1947, în care a scris cartea, sînt anii înfrîngerii hitleriste, urmărită pas cu pas, anii exploziei de la Hiroshima, despre care spune lucid că a avut mai mult țeluri politice decît militare, că a fost o încercare americană de a diminua ponderea declarației de război sovietice împotriva Japoniei. Problema germană și aceea a culturii se pun cu stringență. Atacurile împotriva lui Mann în presa germano-americană s-au întețit.

Romanul unui roman notează raportul dintre creația propriuzisă și impresiile politice directe. «Avînd în urechi declarațiile isterice ale heralzilor germani, asupra „Sfintei lupte pentru libertate împotriva masei lipsite de suflet", am scris paginile despre iad, pagini care sînt cu adevărat episodul cel mai viguros al capitolului și care, de altfel, nu pot fi înțelese fără experiența interioară a beciurilor Gestapoului...»

Astfel, a treia operă monumentală a lui Mann, după *Buddenbrooks* și *Muntele magic*, e cea mai saturată de probleme contemporane, și — chiar în travestirea simbolului — cea mai netă în ceea ce condamnă. În 1930, într-un studiu introductiv la versiunea franceză a lui *Tristan*, traducătoarea, Geneviève Bianqui, îl denumise pe Mann «romancierul burgheziei germane». Formula era echivocă. Geneviève Bianqui o înțelegea în sensul de *cronicar al burgheziei*. Cronica lucidă a vieții burgheze notase involuția generațiilor Buddenbrook, haosul postbelic din *Neorînduială*, soarta unui burghez cuminte, confortabil instalat în viață, confruntat cu boala și silit să-și depășească limitele — Hans Castorp din *Muntele magic*. Interpretarea observațiilor și culoarea lor estetică au variat o dată cu însăși evoluția ideologică a lui Mann, o dată cu atenuarea puternicelor influențe schopenhaueriene și nietzscheene. *Doc-*

[1] *Ibidem*, p. 199.

torul Faustus a fost însă început după zece ani de emigrație și de acțiune antihitleristă activă, după *Avertisment Europei*. De aici actualitatea acestei reîncarnări a legendei faustice. Punerea în acuzare vizează toate fețele fascismului și militarismului german — fața Hitler ca și cele contemporane.

Romancierul știe precis ce respinge, și o face fără ezitările lui Tonio Kröger. Zbătîndu-se zadarnic să iasă din singurătate, Adrian Leverkühn e un personaj tragic. Mann mărturisește că nu și-a iubit nici un personaj așa cum l-a iubit pe Leverkühn. Dar direcția pe care el o reprezintă pentru cultură e respinsă, în aceeași măsură, ca și degenerarea filistină a umanismului. Dezlegarea este înfățișată după străvechiul procedeu al sfinxului. Tehnica transformării «directului în indirect» face să stăruie în carte un semn de întrebare dureros, care, în anii de după sfîrșitul războiului, a însemnat însăși granița gîndirii politice a lui Mann.

Cărți ca *Doctor Faustus* sînt sinteze cu mare putere de reverberație — prin problematica pe care o vehiculează, prin soluțiile artistice pe care le descoperă. Asupra uneia dintre aceste soluții vrem se ne oprim — pentru semnificațiile ei estetice.

Scriind «povestea muzicianului german Adrian Leverkühn...», Mann își ridica deliberat obstacole înainte. Cultura lui din domenii diferite, clădită concentric, și pătrunderea reflexivă îl făceau cel mai indicat să le depășească. Mesajul cărții e viabil în măsura în care credem în valoarea personală a artistului Leverkühn. Sensul cărții e dat de contrastul dintre această valoare și sterilitatea eforturilor, care valorifică în primul rînd ingeniozitatea. Era vorba de a scrie, deci, despre un spirit cu originalitatea creatoare neobișnuită, un «genialoid».

Pentru literatura de ficțiune, plăsmuirea unui creator original de artă a fost totdeauna o problemă grea. *Viața romanțată* sau celelalte varietăți de literatură biografică cunosc alte dificultăți specifice, în

măsura în care vor să nu trădeze personajul, înfățișat prin înfrumusețare sau prin reducere la platitudine. Ele transmit cititorului convingerea că are de-a face cu un creator original, dacă sînt în stare să pătrundă într-o lume artistic existentă, fie că e vorba de Michel Angelo, fie de Beethoven. Arta romancierului se îmbină aici cu aceea a analizei critice, și viața romanțată trebuie să se apropie cu discreție de tehnica monografiei, deși rămîne despărțită prin tot ceea ce diferențiază optica științifică de aceea literară. Riscurile sînt cunoscute. G. Călinescu a arătat cît de supărătoare e literaturizarea dulceagă, ce s-a făcut în două «romane ale lui Eminescu».

Mann însuși a adoptat, în *Lotte la Weimar*, o soluție care nu i-a mai fost posibilă în *Faustus :* a recurs la universul literar al lui Goethe, pentru a reconstitui portretul poetului la maturitate.

Plăsmuirea unui artist fictiv pune alte probleme — în special pentru literatura de observație. Romantismul, care s-a reîntors în atîtea rînduri la inadaptatul de geniu și care a deschis capitolul respectiv din istoria literaturii de ficțiune, s-a lovit doar în mică măsură de aceste greutăți. Lăsăm la o parte încercările naive, care se mărginesc să dea eroului un certificat de genialitate. «Era din stofa din care se croiesc cromvelii și vașingtonii», scrie Grandea despre eroul său, Fulga. Dar romanticii insistă în special asupra psihologiei și reacțiilor particulare, asupra relațiilor dintre artistul genial și un mediu incomprehensiv. Ar fi greu să descoperim particularitățile și viziunea estetică, proprie personajelor de artiști plăsmuiți de Hoffman sau de alți romantici. Situația este asemănătoare în literatura simbolică. Nimeni nu va pune probleme de estetică arhitecturală în legătură cu *Constructorul Solness*.

Păstrîndu-și personajele într-un concret migălos descris, realismul critic nu s-a putut mulțumi să învestească pe artiști cu harul creației originale, numai printr-o calificare, prin nuanțe psihologice sau prin reacția admirativă sau ostilă a mediului. Acoperirea cu fapte devine indispensabilă, e acceptată pînă la

urmă chiar de curentele literare care se despart de realismul critic sau i se opun.

Musset a mai putut lăsa în vag trăsăturile particulare ale talentului, pe care fiul lui Tizian îl risipește dintr-un hedonism facil. Dar despre preocupările și meșteșugul pictorilor sau scriitorilor, care populează *Comedia umană,* Balzac scrie cu aceeași meticulozitate competentă cu care înfățișează experiențele științifice ale lui Balthasar Claës sau frămîntările lui Louis Lambert, căutătorul de absolut. O nuvelă a sa, *Capodopera necunoscută,* adoptă tehnica simbolului. Efortul spre perfecțiune al pictorului Frenhofer îi anulează pînă la urmă creația. Căutînd desăvîrșita ușurință a trăsăturii de penel, Frenhofer ajunge să simuleze doar actul picturii. Dar, în realismul critic, nici tehnica simbolului nu se poate lipsi de concret. Iluzia lui Frenhofer e asociată cu considerații asupra picturii, uimitoare prin profunzime și puterea de anticipație. Într-o vreme cînd plastica romantică era fascinată de culoare — Joseph Bridau al lui Balzac l-a avut ca model pe Delacroix —, Frenhofer vorbește de primatul luminii, subordonîndu-l adevărului obiectiv, naturii...

«Privește lumina de pe sîn și vezi cum, printre trăsături tratate cu pastă viguroasă, am izbutit să surprind lumina adevărată și să o combin cu albeața strălucitoare a tonurilor iluminate și cum, printr-o acțiune opusă, făcînd să se șteargă liniile și masele de pastă, și tot mîngîind contururile figurii, înecate într-o semitentă, am putut înlătura însăși ideea de desen și de mijloace artificiale...»

Acoperirea cu fapte e poate cea mai grea problemă a înfățișării artistului în literatură. Pentru că înseamnă să-i pretinzi scriitorului nu numai să se miște cu siguranță, ci și să gîndească original în altă artă. E dificil, chiar pentru artele învecinate. A reușit-o de mai multe ori Balzac. Eșecurile lui cele mai evidente sînt încercările de a reconstitui psihologic grația, gingășia discretă. Totuși, în *Iluziile pierdute,* izbutește o pastișă fericită a stilului de cronică pariziană, în

articolul atribuit lui Rubempré. Cînd e vorba de a sugera dimensiunile geniului poetic, dificultatea crește. Neoromanticul Charles Morgan a încercat, în *Sparkenbroke,* să plăsmuiască un astfel de personaj, menit să exprime neoplatonismul obscur, ce revine în toate romanele scriitorului. Sparkenbroke e un poet de geniu. Așa ni se spune. Dar Morgan a făcut imprudența să citeze din versurile lui Sparkenbroke, și acoperirea cu fapte e cu totul deficitară.

O soluție frecventă este pornirea de la un model real, de la un artist a cărui viziune estetică și a cărui psihologie sînt înregistrate cît mai minuțios posibil. Așa a procedat Zola în *Opera.* Deși cîteva detalii amintesc de Manet și de *Masa pe iarbă* — principalul personaj Claude Lantier are ca model ușor de recunoscut pe Cézanne, colegul și prietenul romancierului din anii de adolescență trăiți la Aix.

Dificultățile practice ale soluției se observă ușor. Modelele caricate sau — dimpotrivă — prea exact portretizate se supără. Apariția *Operei* a răcit sensibil relațiile dintre Cézanne și Zola. Dar nu astfel de dificultăți interesează. Greutatea principală e aceea artistică. Unui personaj unitar, conceput anterior într-un anumit fel, i se aplică o concepție și o practică artistică de împrumut. Există riscul ca cele două elemente să nu se sudeze. Zola nu l-a putut evita în întregime. Concepția artistică a lui Cézanne, atribuită lui Lantier, servește mai ales la ilustrarea prin artă a eredității geniale și patologice. Sîngele viciat al familiei Rougon-Macquart provoacă o țîșnire de geniu morbid, așa cum în alte cazuri s-a manifestat la o prostituată, la un maniac al crimei erotice sau la un hemofil.

Totuși, la Zola, ilustrarea prin arta lui Cézanne nu e aleasă la întîmplare, drept cea mai la îndemînă. Așa aprecia Zola, în perioada *Operei,* evoluția fostului său prieten, atît de prețuit în tinerețe. Admirator pasionat al lui Manet, pe care l-a lăudat în mai multe articole, Zola considera morbidă ultima orien-

tare artistică a lui Cézanne. De aceea, există o anumită unitate între psihologia şi arta lui Claude Lantier.

În acest sens, în *Doctor Faustus* reuşita e exemplară. Adoptînd dodecafonismul lui Arnold Schönberg, Mann a făcut altceva decît să ilustreze. N-a scăpat de obişnuitele riscuri practice. După apariţia romanului, Schönberg s-a arătat iritat nu pentru că s-ar fi recunoscut în Leverkühn, ci din spirit de prioritate. La cererea lui, ediţiile următoare au trebuit să poarte precizarea scriitorului cu privire la paternitatea concepţiei dodecafonice. Comentînd acestea în *Romanul unui roman,* Mann îşi exprimă mirarea, subliniază că estetica dodecafonică a devenit în carte altceva.

Intuiţia artistului a sesizat un fapt important. Gîndirea muzicală, împrumutată de la Schönberg, este transpusă astfel în roman, încît acordul ei cu personajul e desăvîrşit. Ea îi aparţine lui Leverkühn. E cerebralizarea artei, transformarea ei într-un joc matematic. În adolescenţă, Adrian află dintr-o conferinţă a lui Kretzschmar de un limbaj muzical foarte fantezist, inventat în Statele Unite la începutul secolului al XIX-lea de către Johann Conrad Beissel, întemeietorul unor secte religioase. Adrian se arată amuzat, dar interesat. Îl atrage rigoarea ce domină în sistemul muzical simplist al lui Beissel. Rigoarea matematică în împletirea sunetelor, care se cheamă şi se dezvoltă în dantele elegante şi fără consistenţă, e specifică pentru arta orientată spre procedeu, pentru arta în care înnoirea e exclusiv tehnică. Pentru Schönberg, limbajul artei dodecafonice nu e o finalitate. Punctele de vedere sînt deosebite. La Leverkühn, dodecafonismul înseamnă, într-adevăr, altceva.

În întregime fictivă sau pornind de la un model, plăsmuirea personajului-artist cere scriitorului capacitatea de a transpune un limbaj într-altul, de a discuta literar despre altă artă. În cazul nostru, despre muzică.

Vechi iubitor de muzică, Mann i-a făcut loc în numeroase scrieri anterioare — în *Buddenbrooks* şi în

Muntele magic, în *Tristan* şi în alte nuvele — *Luischen, Copilul minune.* Şi-a dat însă seama de dificultăţile speciale, pe care i le punea *Doctor Faustus:*

«E aproape surprinzător cîtă grijă îmi făcea tehnica muzicală, a cărei stăpînire — cel puţin într-o asemenea măsură, încît să nu stîrnească batjocura specialiştilor (şi nu există meserie mai serios îngrădită) — făcea parte din premisele creaţiei. Totdeauna muzica mi-a fost aproape. Am căpătat de la ea nesfîrşite imbolduri şi învăţăminte artistice, îi studiasem mijloacele artistice ca povestitor şi ca critic diletant, îi descrisesem structura, astfel că un magistru al breslei, Ernst Toch, a putut vorbi o dată, în legătură cu preocupările mele muzicale, despre „desfiinţarea graniţei între elementul tehnic şi universal al muzicii". Din păcate, de astă dată, universalul nu mai era suficient, deoarece practic ducea la cîrpăceală diletantă. Era nevoie de meserie. Nu există nimic mai searbăd într-un roman despre un artist decît să te mărgineşti doar a presupune şi a lăuda arta, geniul creaţiei, să te extaziezi doar asupra vieţii lui sufleteşti. Aici valorează numai realizarea, numai exactitatea. — Lucrul acesta îmi era cu desăvîrşire clar. Va trebui să studiez muzica, i-am spus fratelui meu cînd i-am povestit proiectul.»

În textul acesta e de semnalat — pe lîngă condamnarea scrierilor despre artişti fără acoperire de fapte, fără verosimilitate migăloasă — caracterizarea lui Ernst Toch. Mann a fost preocupat să evite cîrpăceala diletantă şi să aprofundeze o mai veche familiarizare cu tehnica muzicală. În anii de lucru la *Faustus* — după cum o arată *Romanul unui roman* —, compozitorul şi criticul muzical Theodor Wiesengrund-Adorno, despre care Mann vorbeşte cu entuziasm, i-a servit drept consilier muzical nu numai pe plan tehnic, ci şi estetic. S-a văzut cu Schönberg, cu Stravinski, cu Bruno Walter. Însemnările consemnează discuţii despre muzică şi destul de frecvente lecturi de probă.

Nici eforturile, nici rezultatul nu se reduc la asimilarea tehnicii. În lumina celor izbutite de roman, caracterizarea cu privire la desființarea granițelor între tehnic și universal în muzică dobîndește sensuri noi.

Cînd a pus în mișcare artiști, literatura — în special cea care nu se mărginește să califice și să se extazieze — a fost confruntată cu problemele de transpunere. După Lessing, ideea cuprinsă în dictonul antic *«ut pictura poesis»* s-a șubrezit. Limbajul propriu al fiecărei arte face imposibilă traducerea pînă la capăt. Să condamni principial încercările ar fi neoclasicism steril. Romantismul, apoi simbolismul au sfărîmat barierele — în special pe cele dintre muzică și literatură, care, chiar în cadrul delimitărilor lui Lessing, se înrudesc ca arte ale succesiunii. Unele dintre rezultate sînt foarte viabile. Poemul simfonic, născut în romantism și care transpune muzical un program literar, n-are nevoie de justificări. Atitudinea vreunui întîrziat partizan al muzicii «pure», care ar respinge astăzi muzica cu program, ar părea bizar anacronică.

Ideea însăși de transpunere e o consecință a puterii de generalizare, existentă în orice artă. Posibilitatea de a echivala în mare conținuturile din arte deosebite este una din multiplele confirmări ale rolului de comunicare, pe care estetismul de toate nuanțele îl tăgăduiește artei. Aceeași confirmare o aduc și combinările dintre arte.

Dar echivalențele rămîn limitate și specificul limbajului își spune cuvîntul. Nu toate artele au aceeași precizie. Și chiar la un grad apropiat de precizie, intervine specificitatea mijloacelor de expresie, care face ca transpunerea să nu poată deveni niciodată suprapunere. Cît de precisă ar fi în aparență descrierea muzicală, ea operează cu impresii generale, ori traduce, cum a specificat-o Beethoven pentru *Pastorala,* mai mult ecoul afectiv produs de peisaj sau obiect decît peisajul însuși. Poemul simfonic al lui Mussorgski — *Tablouri dintr-o expoziție* — transpune plasticul în muzică, prin intermediul programului formulat literar. Între cele opt tablouri și comentariul lor sonor, echivalența se stabilește prin contraste tematice, prin alternări ritmice, care nu-și propun să mărunțească traducerea. Încercările de a stabili echivalențe elementare între alfabetul artelor respective par totdeauna naive. Nici corespondențele baudelairiene nu și-au propus-o ; ele se bazează pe asociații. Sunetul oboiului e «verde», pentru că sugerează serbarea cîmpenească, iar des pomenitul sonet al vocalelor, care colorează elementar poemul, e o butadă a lui Rimbaud, pe care simboliștii au luat-o apoi mai în serios decît a făcut-o însuși poetul.

Corespondențele între arte sînt limitate de simboliști la nivelul senzației și al rezonanțelor comune. Dar literatura, arta cea mai apropiată de noțional, a servit mereu pentru transpuneri de la neprecis la precis, pentru trecerea a ceea ce comunică alte arte în organizarea mai limpede a descrierii și fabulației. Critica plastică a lui Diderot e făcută în mare măsură cu mijloace literare și, în jurul tablourilor lui Greuze, Diderot brodează mici povestiri. E drept că anecdotismul picturii lui Greuze favoriza asemenea înclinații.

În astfel de cazuri avem de-a face cu transpuneri aparente, căci, de fapt, tabloul sau piesa muzicală servesc de stimulent sau pretext pentru broderia literară, iar raportul între cele două planuri poate fi foarte vag.

Prin intensitatea cu care solicită afectul și prin mai redusa ei precizie noțională, care dă joc liber imaginației, muzica a trezit cele mai frecvente comentarii. Schopenhauer i-a acordat sensuri metafizice, ilustrate prin analiza operelor lui Rossini. În etapa mistică, Tolstoi l-a condamnat pe Beethoven din considerente etico-religioase. În astfel de cazuri, e clar că nu putem vorbi de transpuneri efective ale mesajului comunicat de opera muzicală. Raportul între muzica lui Rossini și voința de putere schopenhaueriană e la fel de șubred ca și diatriba din *Sonata Kreutzer* a lui Tolstoi împotriva *presto*-ului beethovenian, acuzat că stîrnește pasiuni lascive. Similară a fost atitudinea lui Nietzsche față de Wagner, pasiune înlocuită curînd de înverșunare.

Comentariile propriu-zis literare sînt mult mai frecvente. Nu e vorba de imagistica împrumutată din domeniul muzicii — Balzac compară liniştea dinaintea furtunii, ce precede prăbuşirea lui César Birotteau, cu pregătirea finalului din simfonia a V-a. Dar nenumăraţi scriitori îndrăgostiţi de muzică au întrerupt povestirea — sau, ca Baudelaire, au consacrat poeme — pentru a tălmăci literar piese muzicale. În memoriile lui, Rolland vorbeşte amuzat de modul cum un iniţiator al său, de altminteri excelent muzician, propunea fabule foarte precise pentru fiecare sonată de Beethoven. Rolland însuşi a fost atras de comentariul literaturizant — fireşte, nu în forme atît de naive. Mai curios este că a făcut-o mai mult în lucrările de muzicologie — cum sînt volumele despre etapele creaţiei beethoveniene. În *Jean-Cristophe,* comentariul muzicii scrise de Krafft e cerut de înţelegerea personajului, îi ilustrează evoluţia.

Ar fi excesiv să respingem dispreţuitor comentariile literare ale muzicii, fără a le cerceta sensul. Chiar cînd brodează în jurul unui text muzical, ele pot căpăta semnificaţie literară. Ne interesează ceea ce comunică. Comentariul literaro-mistic, elogiul estetizant al impasibilităţii nu pot fi puse pe acelaşi plan cu frazele înflăcărate prin care Romain Rolland extrage din muzică o etică a dăruirii de sine şi a energiei conştiente.

Thomas Mann încearcă o mai strînsă transpunere. Pentru a-i desluşi sensul e bine s-o confruntăm cu alta, de concepţie deosebită.

În primul volum din *Căutarea timpului pierdut,* Swann regăseşte frazele auzite mai de mult din sonata lui Vinteuil. E necesar un citat ceva mai lung :

«Gustase la început doar calitatea materială a sunetelor secretate de instrumente. Şi simţise o plăcere deosebită atunci cînd, de sub şiruirea viorii — subţire, rezistentă, decisă, călăuzitoare — văzuse deodată cum se străduieşte să se înalţe un clipocit lichid —, masa părţii de pian, multiformă, unică, plană şi în ciocnire —, ca agitaţia violetă a valurilor vrăjite şi bemolizate de clarul de lună...

...Abia se stinsese senzaţia delicioasă pe care o resimţea Swann, şi memoria lui îi oferise îndată o transcriere sumară şi vremelnică, dar asupra căreia îşi aruncase privirea în timp ce bucata continua, astfel că, atunci cînd aceeaşi impresie reapăruse brusc, ea nu mai era insensibilă. Îşi reprezenta întinderea frazei, grupele simetrice, scrierea ei, valoarea expresivă ; avea în faţa lui ceva ce nu mai era muzică pură, ci desen, arhitectură, gînd — acel lucru ce ne îngăduie să ne amintim muzica. De astă dată, distinsese net o frază care se înălţase cîteva clipe deasupra undelor sonore. Îl îmbiase pe loc cu voluptăţi deosebite, pe care înainte de a o asculta nici nu le bănuise, despre care ştia că nimeni altcineva nu i le-ar putea trezi, şi simţise parcă, pentru această frază, o dragoste necunoscută.

Cu un ritm lent, ea îl călăuzi ici şi colo, apoi dincoace, spre o fericire nobilă, ininteligibilă şi precisă. Şi deodată, din punctul la care ajunsese, din punctul în care se pregătea s-o urmeze, după o pauză de o clipă ea îşi schimbă brusc direcţia şi cu un alt mers, mai rapid, mărunt, melancolic, neîntrerupt şi blînd, îl duse după ea spre orizonturi necunoscute...» [1]

Textul lui Proust urmăreşte — ca şi celelalte mii de pagini ale romanului — ţelul fundamental pentru scriitor, redescoperirea prin jocul asociaţiilor, a impresiilor scurse în individualitatea lor pură. În explorarea aceasta pătrunzătoare şi adesea sterilă a infinitului mic, în călătoria prin straturile memoriei, impresiile muzicale sînt reduse la senzaţie şi n-au neapărat o pondere afectivă mai mare decît celelalte senzaţii mai umile — gusturile sau mirosurile, care evocă naratorului scene întregi. Cu o claritate care pătrunde sfredelind, este o revenire la corespondenţele simboliste. Fineţea analitică şi puterea de expresie sînt excepţionale, cu excepţia unor tente de preţiozitate şi de rafinament «fin de siècle» — agitaţia violetă, clarul de lună care bemolizează. Dar Proust traduce muzica-

[1] Proust, *Du coté de chez Swann,* I, Paris, Gallimard, 1928, p. 300—302.

lul în vizual și tactil — linia subțire, *rezistentă, densă* a viorii, deasupra clipocitului lichid al pianului.

Arta analitică a lui Proust nu poate reduce muzica la senzație. De altfel, pretutindeni bergsonismul său se grefează pe o formație de raționalist și moralist, care-și spune și ea cuvîntul. Scriitorul e fascinat de căutarea duratei și a purelor individualități, dar, în același timp, raționează, stabilește conexiuni, explică, adesea cu insistență.

Planul senzorial considerat de Proust «muzică pură» se structurează în fraze, capătă semnificații. Dar aceste semnificații sînt legate de categorii vagi — «fericire nobilă». Și scriitorul stăruie asupra sensului lor obscur, în ciuda fermității discursului muzical. Fericirea stîrnită de muzică e «ininteligibilă și precisă». Frazele îl duc pe Swann spre «orizonturi necunoscute». Drumul ales de Proust se închide. Sensul unei fraze muzicale izolate rămîne obscur, pentru că sensul unei opere nu se poate discuta fragmentar.

Pentru Mann, arta comunică sensuri, nu e numai senzație, ci semnificație. Astfel e concepută muzica în *Doctor Faustus.*

Romanul unui compozitor se ferește de efuziunea literară. O scriere din tinerețe, *Tristan,* care prefigurează mult din *Muntele Magic,* folosise comentariul literar, justificat acolo pentru că textul vorbea de o operă a compozitorului care în cea mai mare măsură a literaturizat muzica. Însuși laitmotivul e punte între text și muzică.

«Sunetul cornului s-a și stins în depărtare. Dar ce înseamnă asta ? E, oare, farmecul frunzișului, murmurul suav al izvorului ? Noaptea și-a turnat tăcerea peste păduri și case. Nici o implorare nu izbutește să mai reprime dorința impetuoasă. E ceasul sacru. S-au stins luminile. Deodată, motivul Morții — într-o ciudată tonalitate și în surdină — se potoli și lăsă să plutească dorința nerăbdătoare a amanților.» E aici o punere în atmosfera dramei wagneriene. Dar astfel de comentarii nu se mai întîlnesc în *Doctor Faustus.* Chiar cînd se ocupă de muzica scrisă de Leverkühn pe texte literare, Mann insistă asupra modului cum limbajul muzical se colorează după viziunea lui Leverkühn, care scrie muzică pe texte din Shakespeare, Blake sau Brentano, ori pe texte epice medievale. Inteligența lui suplă îi permite să se adapteze aparent la stiluri și conținuturi deosebite, dar muzica are mereu luciditate ironică și o tentă parodică... Leverkühn îl comentează ingenios pe Blake. Comentariul muzical păstrează însă distanța față de străfulgerările pasionate ale poetului. «Pentru aceste versuri misterioase și iritante, compozitorul plăsmuise niște armonii foarte simple, care, în raport cu stilul ansamblului, sunau și mai fals, produceau un efect mai frapant, mai neliniștitor decît cele mai îndrăznețe disonanțe și transformau acordul perfect într-o monstruozitate.» Întreaga evoluție a personajului se răsfrînge în muzica lui astfel comentată. Mann nu abstractizează muzica, dar nici nu încearcă să-i traducă prin cuvinte individualitatea, conștient că specificele celor două limbaje nu sînt reductibile unul la altul. Muzica e discutată în termenii ei proprii și Mann se mișcă în detaliile tehnice cu desăvîrșită siguranță. Marea izbutire este că, din interpretarea acestor analize tehnice — care nu devin analizele gramaticale ale specialiștilor — se desprind sensurile majore, atitudinea față de viață și oameni. Dispariția graniței dintre tehnic și universal, prin care Ernst Toch a caracterizat scrierile mai vechi ale lui Mann, capătă acum înțelesul că prin detaliul tehnic se descoperă universalul, iar semnificația nu e căutată într-un raport mărunțit de la nota muzicală la ideea precisă.

Toată zbaterea lui Adrian Leverkühn împotriva «demoniacului», care l-a supus, împotriva izolării și a glacialității, se dezvăluie în relatările conștiincioase ale lui Zeitblom.

Cu tonul lui de umanist așezat, Zeitblom notează frecvența folosirii de *glissando* în oratoriul lui Leverkühn, *Apocalipsis cum figuris.* Sunetul unitar a însemnat progres față de cîntecul, «care la începutul vremurilor și omenirii a fost, probabil, un simplu urlet parcurgînd toate treptele sonore». Zeitblom socotește *glissando*-ul drept «un rest barbar din timpurile pre-

muzicale..., care, pentru motive profund culturale, se cuvine să fie folosit cu cea mai mare circumspecţie». În *Oratoriul* lui Leverkühn «te înfiorează pînă în măduva oaselor aplicarea *glissando*-ului la vocea omenească, care a fost totuşi cel dintîi obiect pentru orînduirea clarificatoare a sunetelor şi pentru eliberarea de urletul primitiv, prelungit de-a lungul tuturor notelor gamei — prin urmare o reîntoarcere la stadiul original». E una din formele prin care muzica lui Leverkühn mărturiseşte raportul între estetism şi barbarie.

Atracţia pentru violonistul Rudi Schwerdtfeger îl îndeamnă pe Adrian să scrie un concert de vioară, destinat să-l facă pe virtuoz să strălucească. Ambianţa impură în care s-a născut, concesia pe care a făcut-o muzicianul transpar în analiză. «Există în prima mişcare un „andante amoroso", de o suavitate şi de o tandreţe păstrate constant la graniţa ironiei... Minunată reuşită melodică în genul ei — cantilenă fremătătoare purtată de vînt, beţie senzuală avînd ceva ostentativ, strălucitor şi, de asemeni, o melancolie care se complace cu sine însăşi.»

Ultima operă a lui Leverkühn, *Lamentarea Doctorului Faustus,* e concepută de compozitor după ce, o dată cu moartea lui Nepomuk, a fost zdrobită şi ultima încercare de a se ataşa de o făptură omenească. Adrian o gîndeşte în contrast cu finalul din *Simfonia a IX-a,* ca un vaiet al mizeriei omeneşti. În plînsul izolării, Zeitblom se străduieşte să desluşească o licărire de speranţă : «Ascultaţi încheierea, ascultaţi-o împreună cu mine. Grupurile de instrumente se pierd unul după altul, şi ceea ce rămîne, ceea ce încheie opera, e un sol acut al unui violoncel, ultimul avînt, ultimul accent, care pluteşte şi se stinge încet într-un punct de orgă *pianissimo.* Apoi nimic altceva, tăcerea, noaptea, dar sunetul încă suspendat în tăcere, sunetul care a încetat să existe, pe care doar sufletul îl mai percepe şi-l prelungeşte şi care acum o clipă exprima doliul, nu mai e acelaşi. Şi-a schimbat sensul şi luceşte acum ca o lumină în noapte.» În sistemul de simboluri al romanului, speranţa închisă în acest sunet final depăşeşte soarta lui Andrei Leverkühn, se referă la sensurile majore ale cărţii, la soarta culturii şi a poporului german, la soarta omenirii.

Drumul urmat de Mann în asemenea pasaje e tot atît de depărtat de explorarea individualităţii pure a limbajului muzical, ca şi de literaturizarea, mai mult sau mai puţin factice, căreia romancierul i se supusese în perioada lui *Tristan.* Comunicarea muzicală e inteligibilă, dar nu identificabilă cu literatura — acesta e subtextul paginilor lui Mann despre muzică. Structura generală a discursului muzical îşi descoperă sensurile, dar tactul artistului îl împiedică să încerce suprapuneri şi imposibile detalieri sunet-idee.

Pentru a putea scrie astfel despre muzică, au fost necesare umanismul larg al lui Mann, armonia lui intelectuală. A fost necesară şi capacitatea caracteristică de analiză şi asociaţie, dar mai ales o anumită concepţie despre artă. Într-o perioadă, cînd pe căi diverse — bergsoniene sau crociene — estetica idealistă reduce obiectul artei la individual, raţionamentul ferit de uscăciune al lui Mann stăruie asupra comunicării, asupra menirii active a artei. Şi în această privinţă, semnificaţia romanului e progresistă.

FRANZ WERFEL ŞI ROMANUL OPEREI

Literatura are privilegiul de a putea vorbi despre frămîntările şi dezlegările din alte domenii ale gîndirii, despre cercetările omului de ştiinţă şi meditaţiile filozofului, despre problemele specifice muzicianului sau pictorului. Cînd caută să se identifice cu alt limbaj, să traducă amănunţit în cuvinte tonurile şi valorile unui tablou, dezvoltarea unei teme muzicale, riscă să brodeze inutil sau vag. Dar în limbaj literar, prin mişcarea personajelor şi punerea lor în conflict, romanul sau piesa, chiar poemul filozofic pot face să retrăiască creaţia şi descoperirile pictorului, ale compozitorului. Înzestrat cu precizia noţiunii şi cu o aureolă de sensuri şi asociaţii, cuvîntul e o unealtă omnipotentă.

Nu mai ierarhizăm astăzi artele, dar trebuie constatate diferenţele. Cînd reproduce chipul creatorului de geniu, pictorul conştient de registrul propriu nu încearcă să transpună şi problematica specifică. *Şcoala din Atena* îl ţintuieşte pe loc pe vizitatorul Vaticanului. Dar nici compoziţia grandioasă a lui Rafael, nici autoportretele lui Leonardo sau Rembrandt, nici portrete celebre, cum e *Zola* al lui Manet, n-au urmărit să exprime altceva decît grandoarea geniului. N-au căutat să diferenţieze plastic preocupările literatului de cele ale pictorului. Ambiţia aceasta s-a născut în zilele noastre. Paradox explicabil, cu cît limbajul picturii abstracte devine mai obscur, cu atît legendele care însoţesc tabloul devin mai minuţioase şi abordează problematici filozofice sau ştiinţifice. Lăsînd la o parte farsele jucate cu gravitate — existente şi ele —, astfel de încercări cutezătoare propun privitorului să completeze cu raţiunea sau cu imaginaţia ceea ce tabloul îi sugerează, printr-o aluzie geometrică ori coloristică. Semnificaţiile filozofice sînt, în asemenea cazuri, vagi şi discutabile.

Şi în muzică, marile reuşite sînt acelea care comentează în limbaj propriu — fără a «literaturiza», «picturaliza» sau «filozofa» artificial, pe marginea unui obiect din altă artă sau din alt domeniu al gîndirii. Nu tablourile lui Hartmann — despre care nu ştie mai mult decît cîteva titluri — îl interesează pe ascultătorul de azi al *Tablourilor dintr-o expoziţie*.

Sînt însă numeroase cazurile, în care problemele altei arte trăiesc în literatură, dar trăiesc în termenii lor specifici, fără vag : probleme de pictură la Balzac şi la Zola, probleme ale muzicii la Stendhal... Din literatura noastră se poate aminti supleţea analitică cu care Camil Petrescu urmăreşte modul cum Ştefan Gheorghidiu ajunge să pătrundă critic în filozofia lui Kant, ori siguranţa erudită cu care George Călinescu se mişcă în universul arhitectului Ioanide.

Verdi al lui Werfel face parte dintre aceste scrieri, care ştiu să dea viaţă literară unui moment din istoria muzicii. Subtitlul de *Romanul operei* e îndreptăţit. E romanul unui moment de răscruce din istoria operei — întîlnirea operei italiene, ajunse cu Verdi la apogeul ei, cu drama muzicală wagneriană.

Franz Werfel e încă puţin cunoscut la noi, deşi cîteva dintre scrierile lui principale au fost traduse încă mai de mult. Între cele două războaie a apărut

Abiturientenertag sub titlul de *Cazul judecătorului Sebastian,* iar după 1944, pe lîngă *Cerul jefuit,* s-a publicat romanul lui de căpetenie *Cele patruzeci de zile de la Musa Dagh.*

Werfel e unul dintre artiştii care — între cele două războaie — au încercat să clarifice şi să apere valorile umaniste ameninţate. A făcut-o într-un proces de căutări şi şovăiri, care denotă o înţelegere a lumii cu granițe net trasate. Apărarea pasionată a demnităţii omului, ca şi ezitarea între atitudini individualiste ori mitice s-au încheiat doar o dată cu existenţa lui mereu efervescentă, chinuită de nelinişte şi de întrebări nedezlegate. Pendularea se face simţită şi în *Verdi.*

Născut la Praga în 1890, format în cercul de cultură germană din acest oraş, care a dat literaturii mondiale a secolului nostru pe Rilke şi pe Kafka, Werfel a debutat în preajma primului război mondial cu poeme pe care le-a adunat pînă în 1913 în cîteva plachete. De la început se simte în poezia lui pomenita afirmare a omului şi năzuinţa către oameni, care află accente pasionate — uneori retorice. Stabilit în Germania, Werfel a trecut printr-o fază expresionistă care se percepe, mai ales, în teatrul său, dar îşi va lăsa urmele şi în romane, între altele şi în acela de care ne ocupăm.

Experienţa gravă a războiului, trăită pe front, a însemnat o mai energică rechemare la realitate şi a împiedicat căutarea lui să se risipească cu totul în abstracţii, să piardă contactul cu problemele aspre ale oamenilor. Căutările urmează, însă, în trilogia dramatică *Omul cu oglinda (Der Spiegelmensch),* cu simbolistică obscură. În acelaşi an (1920), îşi începe scrierile în proză, unde avea să-şi afle drumul mai potrivit, prin *Nu ucigaşul, ci ucisul e de vină.* Dintre romanele pe care le-a scris pînă în ajunul celui de-al doilea război mondial, *Abiturientenertag (Ziua absolvenţilor* — 1928) tratează la dimensiuni tragice un conflict etic, responsabilitatea unui om care descoperă, după scurgerea unui lung răstimp, că a zdrobit existenţa altuia. Capodopera lui Werfel rămîne vastul

roman istoric *Cele patruzeci de zile de la Musa Dagh* — 1933). Subiectul e inspirat din masacrele săvîrşite de turci asupra populaţiei armene, în 1913, cînd cinci mii de armeni, în majoritate femei şi copii, au rezistat o lună şi jumătate în faţa trupelor turceşti de represiune şi au putut fi salvaţi de un crucişător francez. Turcia se afla alături de Puterile Centrale, în război cu Franţa. Construcţie epică masivă, cu altă putere de viaţă decît paginile de proză prea abstractizante de mai înainte, *Musa Dagh* e o carte reprezentativă pentru încrederea în puterile omului de a rezista la violenţa şi la brutalitatea oarbă şi pentru căutarea uneori deznădăjduită. Semnificativă, pentru Werfel, e figura personajului principal, Gabriel Bagradian, un intelectual, conducătorul rezistenţei, care află în sine destulă energie pentru a organiza lupta celor cinci mii, dar nu şi pentru a-şi domina sfîşierea interioară şi a supravieţui.

Hitlerismul îl constrînge la exil pe scriitor, care avea pentru fascişti culpa îndoită de a fi umanist şi evreu. Părăseşte în 1938 Austria căzută sub nazism. După doi ani, tentaculele fascismului îl izgonesc din Franţa cotropită. În timpul exodului, tendinţele mistice mai vechi se manifestă prin convertirea la catolicism. Acest moment îl exprimă romanul *Cîntecul Bernadettei.* Trăieşte ultimii ani de viaţă în Statele Unite, unde lucrează la *Steaua oamenilor care nu s-au născut încă,* publicată postum, în 1946. Însemnările lui Thomas Mann din această perioadă se referă frecvent la Werfel. Mann lucra la *Doctor Faustus* şi îşi discuta opera cu romancierul, care, cu două decenii înainte, dăduse în *Verdi* un exemplu de dezbatere literară a problematicii muzicale.

Werfel n-a supravieţuit mult timp victoriei asupra fascismului. Inima lui a cedat la 26 august 1945.

Verdi a apărut în 1923. Subtitlul vorbeşte de romanul unui gen muzical. Este romanul operei italiene, dar şi acela al creatorului în impas şi care află puteri să meargă mai departe. Cele două aspecte se întrepătrund în drama pe care o trăieşte eroul roma-

nului, căci ceea ce Verdi e îndemnat să creadă că ar fi secătuirea vîrstei este, de fapt, căutarea şi descoperirea drumului propriu pentru opera italiană, în faţa marşului triumfal al dramei muzicale wagneriene.

Dar semnificaţiile ideologice ale cărţii, deşi se centrează pe problematica muzicală, o depăşesc. Werfel a scris-o în anii de după război, după ce reacţiunea germană înecase în sînge mişcările populare. Haosul economic şi gustul amar al decepţiei se regăsesc în literatura epocii — în umorul dezabuzat al lui Kästner, în sarcasmul lui Tucholski. Cu sens politic mai puţin limpede decît la cel din urmă, decepţia se percepe în căutările din *Verdi*, în zbuciumul ideilor ca şi în vagul unor aprecieri. Fără a forţa, se poate spune că scriitorul se identifică în mai multe rînduri cu reacţiile eroului, că frazele care vorbesc de contrastul dintre avîntul din Rissorgimento şi stările din Italia monarhică de la 1880 au implicaţii valabile pentru momentul şi ţara în care au fost scrise. E sensul pasajelor despre nobila generaţie tînără, cu privirea îndreptată spre umanitate, «care, dacă nu ar fi fost ridiculizată, ar fi croit altfel destinul Europei...» Momentul 1923 se imprimă în carte, explică multe dibuiri, judecăţi confuze sau accente mistice.

Werfel şi-a intitulat cartea *Verdi — romanul operei*. Sinteza propusă de titlu nu e deplină. Există în acest roman două întrebări care nu se dezleagă artistic în aceeaşi măsură. Este şi romanul înnoirii unui artist, care redescoperă atît propriul lui drum în muzică, dar şi pe cel al poporului său, în faţa unei influenţe covîrşitoare. E latura dominantă. Dar cartea despre Verdi e şi romanul operei italiene, ajunsă la impas în confruntare cu drama muzicală. Implicit este întîlnirea între un gen muzical mai stăpînit de convenţie şi soluţia superioară a raportului dintre literatură şi muzică, pe care o aducea drama muzicală.

În 1881, data cînd se deschide cartea, wagnerianismul era pe cale să cucerească principalele ţări din Europa, citadelă după citadelă. Îndîrjitul muzician sărac şi vagabond, care cutreierase Europa încercînd

să-şi impună noua formulă muzicală, era acum consacrat. Găsise înalte protecţii, i se construise teatrul din Bayreuth. Muzica lui pătrunsese în Franţa, încă din timpul celui de-al doilea imperiu. Se dăduseră atunci, în sălile operei şi la concerte, bătălii care aminteau de acelea purtate cu cîteva decenii mai înainte de către tovarăşii de generaţie ai lui Hugo. Pînă la urmă, însă, membrii eleganţi ai Jockey-Clubului, care, amatori de operete, practicau ca un sport scandalul la reprezentaţiile wagneriene, trebuiseră să se dea bătuţi. Printre muzicieni, şi pentru marele public, Wagner cîştigase lupta. Tonurile entuziaste căpătau accente apologetice, care astăzi surprind prin exces. Spre sfîrşitul secolului trecut, un profesor şi muzicolog notoriu din Paris — Albert Lavignac — a publicat *Călătoria artistică la Bayreuth*. Minuţioasa introducere în universul wagnerian trece cu uşurinţă de la seriozitatea analizei muzicale la ditiramb şi vorbeşte de Wagner ca despre o figură absolut unică, la care poate fi aflată orice fel de valoare muzicală.

În toate părţile, «muzica nouă» părea că însoţeşte ideile noi. O aclama gîndirea înaintată şi o respingea conservatorismul. Situaţia era mult mai complexă. O dată cu triumful oficial, în creaţia lui Wagner se accentuaseră vechi trăsături contradictorii, se schimbaseră sensuri. Fostul revoluţionar, proscris după 1848, îşi transformase ideile şi transformarea se simţea în muzică.

Wagner a apărat, cu mijloace de geniu şi cu o teribilă tenacitate, o formulă care, în liniile ei mari, avusese mai mulţi înaintaşi. În secolul al XVIII-lea, compozitorul Telemann şi poetul Metastasio au fost preocupaţi de o mai strînsă îmbinare între muzică şi poezie, au urmărit să nu mai facă din libret un simplu pretext pentru construcţia muzicală, o schiţă dramatică fără valoare intrinsecă. Au cerut muzicii să respecte şi să traducă în limbajul ei nuanţele poemului. Ceea ce muzicianul Telemann a încercat fără stăruinţă, ceea ce a năzuit poetul Metastasio, a găsit o primă înfăptuire la Gluck, care a reînviat magnific spiritul tragediei elene în *Ifigenia în Aulida, Orfeu* şi *Alcesta*.

Într-o altă fază de maturitate a operei, după *Flautul fermecat* și după Weber, după desprinderea *Singspiel*-ului german de opera italiană, Wagner a realizat sinteza, ducînd o luptă care se acoperă aproape cu întreaga lui existență. El a impus urmașilor nu neapărat dependența muzicii de poezie, nici un anumit sistem — laitmotivul, melodia infinită — sistem care, deși susținut de geniul muzical și de verva polemică a compozitorului, nu putea deveni stilul unic al operei, ci un alt raport între muzică și literatură. Îmbinarea strînsă între cele două arte, neacceptarea denivelării, preocuparea pentru valoarea literară a libretului au devenit evidente chiar pentru antiwagnerieni.

Printr-un joc firesc al împrejurărilor, pătrunzînd în alte culturi, wagnerianismul a avut efecte contradictorii. Ceea ce era înnoire și raport mai evoluat între două arte se însoțea cu exclusivismul și cu ignorarea tradițiilor locale. Chiar pentru muzica germană, forța masivă a creației lui Wagner, propusă drept cale unică, i-a stînjenit pe continuatori pînă ce individualități puternice, ca Richard Strauss, au ajuns la formule proprii.

Evoluția gîndirii politice și filozofice a lui Wagner, transformarea luptătorului de pe baricade în pontiful adulat s-au repercutat și în muzică. Cețurile mistice și mitologia artificială, care închină un imn forței, apasă asupra ultimei părți a *Tetralogiei* și asupra lui *Parsifal*, în pofida siguranței magistrale cu care compozitorul dezlănțuie și domolește puterile muzicii. Această mitologie cețoasă și aspră avea să fie reținută de către propovăduitorii supraomului, ca Houston Chamberlain, ginerele compozitorului și unul dintre primii teoreticieni ai rasismului, ori de către admiratorii de mai tîrziu, cei în uniformă cafenie, cu cizme și pistol.

În Franța și Italia, exclusivismul wagnerian, aparținînd adesea adoratorilor și epigonilor, și de care nu putea fi făcut vinovat compozitorul, a ignorat specificul unei dezvoltări care, în prima țară, prefera intensității măsura și nuanța, în a doua, cultiva, în special, melodia și vocea umană. Iar estetica wagneriană subordonează, uneori fără cruțare, vocea ansamblului. De aici protestele lui Debussy ori cele ale unor foști wagnerieni ca Boito sau Rolland.

Romanul lui Werfel surprinde tocmai această ciocnire între două stadii din evoluția operei și între două personalități cu structură deosebită. O face amestecînd, ca în orice scriere istorică viabilă, o documentare destul de sigură cu indispensabila parte de ficțiune, ce întregește documentul și rămîne de acord cu el.

Werfel n-a scris o carte despre drama muzicală, ci despre opera italiană pusă în discuție de wagnerianism. Cu o remarcabilă artă a perspectivei, compoziția romanului nu-l introduce pe Wagner decît ca o siluetă trecătoare. Cei doi muzicieni nu s-au cunoscut niciodată personal. Wagner apare doar în cîteva pasaje. El stăruie totuși în roman ca o prezență obsedantă.

În 1881—1883, cînd trăiesc alături la Veneția, fără să se întîlnească, Verdi și Wagner au aceeași vîrstă. Amîndoi s-au născut în 1813. Bătrînețea îi găsește în situații deosebite. Wagner își încheie ultima călătorie în Italia cu Veneția, unde moartea îl va secera în plin triumf. Verdi este la capătul unei îndelungi crize în creație. De la *Aida* s-au scurs zece ani. În tot acest interval, Verdi n-a mai dat nici o operă. Poartă în el un *Rege Lear*. A scris cu mari eforturi o parte a noii opere, pe care, într-o clipă de descurajare, o va distruge. Șuvoiul uriaș din vremea lui *Nabucco* și *Rigoletto* pare secat. Chiar gloria lui e pusă în discuție de tinerii muzicieni sau de snobi. Tineretul îi organizează lui Wagner primiri apoteotice. Toți cei care vor să se țină «la zi» încep să vorbească de Verdi cu bunăvoința disprețuitoare cu care e tratat un moment cu totul depășit al artei. Snobismul, care a stăruit cu privire la Verdi, și care pornește de la convingerea stupidă că ceea ce e popular e vulgar, are izvoare mai vechi. Un asemenea snobism dăinuia în 1923, cînd a apărut romanul lui Werfel. Cartea devine, astfel, o reabilitare curajoasă a unui mare nume din muzică.

Puțini rezistă în fața valului wagnerian, care i-a cuprins pe melomanii din Veneția. O figură mumi-

ficată, Gritti, marchizul centenar, frecventator maniac de spectacole şi colecţionar de afişe, este adversarul lui Wagner, pe care l-a păstrat în memorie în stadiul parizian al compozitorului de pe la 1850. Pentru Gritti, muzica s-a oprit la Cimarosa. Stilul muzical nu poate fi decît cascada de note a operei bufe, iar vocea unei soprane se măsoară după arta ruladelor.

Mai aproape de atitudinea lui Verdi e felul cum se împotriveşte la muzica lui Wagner prietenul acestuia, senatorul. În vreme ce fiul său, Italo, instrumentistul diletant, e fericit că şi-a găsit un loc umil în cortegiul adoratorilor, senatorul, vechi luptător din Rissorgimento, e admiratorul înfocat al lui Verdi.

Pentru el, muzica nu poate fi dulcegăria operelor franceze cu faimă mondenă, de felul celor ale lui Ambroise Thomas. Respinge, cu destulă îngustime, şi muzica germană, care îl cucereşte în clipele de melancolie, dar pe care o consideră o lume închisă, străină. Dinamismul melodiei lui Verdi e pentru el muzica veritabilă a pasiunii şi a acţiunii, iar Verdi îi apare drept «ultimul artist al umanităţii şi poporului». Aprecierea senatorului este unilaterală şi admiraţia lui pentru Verdi, care ia forma cultului, îl împinge la fraze nestăpînite despre «un zeu». Dar, plasînd alături de acest om pe eroul său, Werfel scoate în relief o latură esenţială a personalităţii lui Verdi, valoarea ei reprezentativă pentru unul dintre cele mai nobile momente din istoria poporului italian, acela al luptelor de eliberare naţională şi de unificare.

Direct, prin aluziile unor librete, dar mai ales prin capacitatea de a electriza mulţimile, Verdi este un muzician popular ; nu prin folclorizare artificială, ci prin spiritul unei muzici care a aflat accesul larg, limbajul unei perioade de acţiune şi jertfă. Fapte din istoria Rissorgimento-ului ar putea avea drept comentariu muzical melodiile lui Verdi, chiar dacă unele dintre ele par banalizate prin repetiţie şi interpretare dulceagă. Este caracteristică pentru muzica lui Verdi puterea aceasta de a însufleţi pe auditorul fără pregătire specială, ca şi pe muzician : «I se crease muzicii

maestrului — scrie Werfel — faima că avea puteri să entuziasmeze şi pe oamenii cu totul nemuzicali. A fost dat ca exemplu Cavour, omul intrigilor constructive, cerebralul, care nu avea într-însul nici urmă de muzicalitate şi care totuşi, în clipa cînd a primit vestea loviturii izbutite din 1859, a deschis brusc fereastra spre piaţa suprapopulată şi, din cauza emoţiei, nemaiavînd puterea să scoată nici un cuvînt, a cîntat cu faţa spre mulţime, fals, tremurat, răguşit, *stretta* din *Trubadurul*.»

O altă latură izbitoare a personalităţii lui Verdi se desprinde chiar din desfăşurarea romanului. Este capacitatea uluitoare a compozitorului de a se reînnoi, păstrîndu-şi însuşirile cardinale. În cele peste şase decenii de creaţie, Verdi a trecut de la *Nabucco* — opera sprijinită pe mase corale — la dinamismul din *Rigoletto* sau *Aida*. A dat apoi, în ultima parte a vieţii, cel mai surprinzător exemplu de vitalitate creatoare şi de gîndire păstrată suplă, în stare să descopere ţinuturi noi la vîrsta oboselii şi a amintirilor. Tizian a pictat aproape centenar, dar n-a căutat la acei ani formule noi. La şaptezeci şi patru de ani, Verdi a scris *Othello*, la optzeci, *Falstaff*, la optzeci şi cinci *Te Deum*. Lăsăm cercetătorilor de specialitate să hotărască în ce măsură cele două opere ale octogenarului pornesc de la influenţa lui Wagner. În roman, această influenţă e contestată prin glasul lui Arrigo Boito, discipolul şi libretistul lui Verdi, el însuşi compozitor notoriu, autorul lui *Mephistofeles*. E sigur că Verdi, care ne este arătat într-un capitol din romanul lui Werfel citind pentru prima oară partitura lui *Tristan*, a urmărit în cele două opere o sinteză muzicalo-poetică, înrudită cu aceea pe care o apărase Wagner. E, de asemenea, cert că, în factura mai savantă şi mai îndrăzneaţă a lui *Falstaff*, persistă trăsăturile specifice muzicii italiene, transparenţa, vibraţia afectivă şi vocalitatea. La optzeci de ani, Verdi s-a transformat păstrîndu-se şi a atins adevărata împlinire.

Cartea lui Werfel cuprinde doi dintre anii de căutare. Tăcerea lui Verdi fusese întreruptă doar de *Rec-*

viem, scris la moartea lui Manzoni, şi avea să dureze pînă la *Othello*.

Romanul nu foloseşte naraţiunea cursivă, ci juxtapunerea de momente, montate cu efecte de contrast. E un mod de construcţie destul de frecvent în proza germană a vremii, mai ales în naraţiunile istorice ale lui Klabund *(Borgia)* sau în acelea posterioare, ale lui Heinrich Mann despre Henric al IV-lea.

La Werfel, poate fi considerată drept una dintre urmele trecerii prin experienţa expresionismului, ca şi o anumită agitaţie a stilului şi o discutabilă înclinare spre situaţia violentă, chiar melodramatică, cum sînt cîteva scene dintre Italo şi doctorul Carvagno. Pentru reliefarea dramei pe care o trăieşte Verdi şi a momentului de răscruce în dezvoltarea muzicii italiene, această construcţie sacadată este însă eficace.

Chiar dacă muzica lui se resimte de romantismul care a întovărăşit în mare măsură arta în Rissorgimento, Verdi nu a fost prin structură un romantic. Nu neliniştea l-a caracterizat pe artistul acesta voluntar, în stare să descopere şi să înfăptuiască, etapă cu etapă, tot ce avea de creat, iubitor de claritate chiar în izbucnirea pasiunii. Prin multe trăsături, Verdi se aseamănă cu Wagner, care a fost prin excelenţă exemplul de afirmare hotărîtă a unei noi formule în artă. Dar rezistenţa lui Verdi faţă de arta contemporanului său se naşte şi din inacceptarea unui anumit tip de artă romantică, pe care o consideră nepotrivită cu spiritul culturii italiene şi cu propria lui structură. Explicaţiile pur tehnice, pe care le dă lui Italo în legătură cu refuzul muzicii germane — muzica germană s-ar baza pe nota temperată, iar cea italiană pe «tonul cîntecului liber, avîntat, pe vocalitate» — ascund un refuz cu un sens mai profund. Din acest punct de vedere, poziţia lui Verdi e tot atît de unilaterală ca şi aceea a senatorului, a însemnat respingerea unei arte naţionale fără de care e greu de conceput dezvoltarea muzicii.

Acesta este impasul în care se zbate de-a lungul cărţii Verdi, omul ferm, care pînă atunci a izbutit

să se dezvolte armonios. E un impas estetic şi psihologic. Teama că l-a atins istovirea vîrstei se amestecă cu iritaţia pricinuită de prezenţa wagnerianismului peste tot în jurul lui. Werfel lasă să se simtă că la nivelul celor doi artişti, care se înfruntă, tulburarea aceasta nu e o gelozie meschină, de felul aceleia cu care ratatul Sassaroli îl urmăreşte de decenii pe Verdi. Prezenţa lui Wagner stîrneşte în conştiinţa compozitorului italian teama greu de mărturisit că el, Verdi, reprezintă un punct terminus în creaţia italiană, că tăcerea lui înseamnă apusul unui gen. Lectura partiturii lui *Tristan* e începutul eliberării din această vrajă a neputinţei. Observaţiile pe care le face Verdi sînt severe şi minimalizează însemnătatea unei opere wagneriene de culme. Nu pentru că e subliniată prezenţa în *Tristan* a multor procedee utilizate anterior. Dar Werfel nu opune altă apreciere şi, în observaţiile lui Verdi, originalitatea genială a viziunii estetice şi a stilului wagnerian e trecută cu vederea.

Aprecierea e nedreaptă, dar pentru Verdi are acţiune de descătuşare. Ceea ce părea ameninţarea unei arte necunoscute, în stare să pună sub semnul întrebării tot ceea ce realizase el, se reduce la lucruri cunoscute : «muzica aceasta îi apărea frumoasă, narcotică, langluroasă, exaltată, dar era şi ea legată de epoca ei şi de un om, şi nu putea să reducă la neant tot ce scrisese Verdi». Risipirea neliniştii face să izbucnească iar şuvoiul. Werfel pare a păstra mitul romantic al creaţiei, concepută exclusiv ca impuls şi spontaneitate. Mai adevărată şi adîncă este observaţia cu privire la ataşamentul artistului faţă de plăsmuirea lui, greutatea cu care se desparte de ea şi o socoteşte încheiată.

Cartea lui Werfel e romanul unei crize de creaţie învinse. Aceasta implică nenumărate observaţii de detaliu, unele preţioase, altele în care transpar căutarea şi erorile scriitorului. Optica rămîne individualistă, şi piedestalul pe care romancierul îl înalţă artistului de geniu e prea izolat, deşi în mai multe pagini e scoasă în relief însuşirea de exponent al unui moment istoric

şi al unor mari mişcări populare. Dar despre actul creator se vorbeşte uneori în termeni aproape mistici şi neliniştile momentului devin o condiţie romantică a zămislirii în artă. Pe de altă parte, pledoaria pentru Verdi, mănuşa azvîrlită dispreţului snob, tinde spre elogiul unilateral al unei anumite formule, duce la minimalizarea operei wagneriene şi, pînă la urmă, la o răsturnare de valori. Căci în istoria muzicii dramatice, cu toate excesele imitatorilor, drama muzicală aducea o sinteză superioară. Oricît s-ar discuta influenţa directă a wagnerianismului în *Falstaff*, prin însăşi structura ei, această operă, ce comentează mai profund şi mai minuţios textul, lăsînd pe plan secundar preocupările de *«bel-canto»*, e un omagiu al progresului reprezentat de Wagner. Romanul lui Werfel estompează acest omagiu.

Dincolo de excese, cartea aceasta, care arată cum încolţeşte înnoirea pe un teren cultural dat, cum se acordă ea cu specificul culturii naţionale, cartea aceasta, care respinge din artă conservatorismul ca şi moda şi refuză să separe artistul de mase şi de viaţă, are semnificaţii estetice cu aplicaţie mai largă decît pentru anii în care a fost scrisă.

ROLLAND ŞI MUZICA

Celor care au descoperit la şaptesprezece ani mesajul artistic şi moral al lui Romain Rolland, le e greu să vorbească cu detaşare de om şi de scriitor. Şi nici n-ar fi potrivit. Prezenţa directă a unui om de o mare elevaţie e cea mai stăruitoare impresie pe care ţi-o produce scrisul lui. O ştiu toţi cei care i-au sorbit lecţia de energie şi de demnitate. Dar nu-l vom reduce la un nume care face să vibreze amintirea oamenilor de patruzeci de ani. Vocea lui Rolland îşi păstrează puterea de a convinge şi mişca.

Vorbim de lecţia de energie. E necesară o mai mare precizie. Termenul *profesor de energie* a fost devalorizat, fiind aplicat lui Nietzsche şi lui Barrès. Etica «supraomului», «voinţa de putere» a filozofului german, pe care hitlerismul avea să-l exalte ca pe un precursor, ca şi combinaţia de egotism estetizant şi de prejudecăţi şovine, servită de Barrès, par din altă lume faţă de scrisul lui Rolland. Deşi impresionat de proza lui Nietzsche, şi mai ales de *Aşa grăit-a Zarathustra* — ne-o spune îndelung în memoriile sale — Rolland a dat de la început alt înţeles cuvîntului *energie*.

Raporturile lui Rolland cu muzica, raporturi ce depășesc activitatea lui de muzicolog, pătrund în beletristică și au rol important în biografie, sînt inseparabile de anii formației. Cîteva date sînt necesare.

Romain Rolland s-a născut la Clamecy, la 29 ianuarie 1866, într-o familie cu tradiții republicane și s-a format în perioada de răsunătoare scandaluri politice și financiare din jurul lui 1880. Cea de-a treia republică s-a creat în Franța în iz de sînge și de afaceri. Înfrîngerea Comunei a însemnat răzbunarea sălbatică a burgheziei, care tremurase cîteva luni pentru puterea și averea ei. Au urmat apoi anii de început ai imperialismului, într-o atmosferă de afaceri și de scandaluri financiare. Afacerea «Panama» a fost cel mai răsunător, dar nu singurul dintre aceste scandaluri, care scoteau violent la lumină un lanț de complici, de la financiari notorii pînă la principalii conducători politici ai celei de-a treia republici. Cercurile monarhiste au încercat să folosească situația inventînd un «salvator». Au căutat să aducă în fruntea statului pe un general elegant și nul — Boulanger —, care ar fi avut menirea să reintroducă monarhia. Încercarea de a reîntoarce istoria a eșuat și marioneta politică a dispărut de pe scenă tot atît de repede cum se ivise.

Într-o asemenea ambianță, adolescentul retras, interiorizat, a vrut să-și clădească existența din metal curat. «O să-mi făuresc viața ca o sabie», va spune mai tîrziu un personaj al său. «O să mi-o făuresc sau o s-o sfărîm.» Încearcă să se izoleze de platitudine și meschinărie, caută puncte de sprijin în gîndire și viață. În anii petrecuți la Școala Normală, apoi ca bursier la Școala de Arte din Roma, se desenează concepția trăirii eroice, elogiul energiei și al pasiunii. Cu mulți ani înainte, un adolescent din Grenoble reacționase în același fel împotriva burgheziei triumfătoare și a familiei de notari pioși în care se născuse. Dar condițiile istorice și structura individuală a lui Romain Rolland sînt altele decît ale lui Stendhal. Altele vor fi și punctele de sprijin. Adolescentul Rolland alternează între dorința de a se jertfi, de a servi

oamenii, și cultul existenței eroice. Își făurește în acești ani idealul energetic. De la început, energia nu e concepută ca manifestare de vitalitate elementară. Întîlnim rar la Rolland admirația nediscriminată a forței de orice fel ; energia nu e disociată de țel. În căutarea dramatică a unui țel, scriitorul rămîne încă la umanitarismul cu contururi vagi. Participă, ca și o mare parte a intelectualității franceze, la lupta pentru revizuirea procesului Dreyfus, dar nu adîncește sensul acestei lupte. Contactul cu conducătorii socialismului reformist îl împiedică să caute mai departe forțele revoluționare. Conducătorii aceștia, descriși cu severitate lucidă în *Jean-Christophe,* semănau îngrozitor de mult cu politicienii burghezi.

N-am înțelege mare lucru din primele decenii de gînd, scris și acțiune ale lui Rolland, dacă am înghesui faptele în cîteva caracterizări statice. E o zbatere continuă. Scriitorul nu se poate mulțumi cu umanitarismul vag, caută un obiect mai precis pentru acțiune. Împiedicat de straturile idealiste ale formației sale, e înclinat să vadă la baza dezvoltării sociale rolul marilor personalități. Persistă în toți acești ani contrastul între protestul mînios împotriva atmosferei de combinații veroase și de meschinărie, între vitalitatea scriitorului, între încrederea lui în oameni și căile pe care le urmează gîndirea lui filozofică și socială. Urmele contrastului vor exista chiar și în cărțile de mai tîrziu, în cărțile clarificării politice. Le vom întîlni chiar și în *Inimă vrăjită.* Rolland caută remediul împotriva platitudinii, împotriva artificialității și ipocriziei burgheze, care — cum ne-o mărturisește în memoriile lui — îl înăbușeau, în cultul individualităților neobișnuite. În acest domeniu, ideile lui seamănă cu cele pe care le dezvoltase în Anglia, cu o jumătate de secol înainte, Carlyle. Istoricul englez, care a simpatizat cu mișcarea chartistă, a încercat să primenească aerul închis al societății engleze din 1840, propovăduind cultul eroilor. La începutul secolului nostru, în 1903, în *Viața lui Beethoven,* Rolland cere «să se deschidă ferestrele», ca să pătrundă suflul eroilor. În Europa concurenței imperialiste, în Europa din preajma primului

război mondial, strigătul acesta sună a revoltă. Dar pornește de la exagerarea rolului pe care-l pot avea în istorie marile personalități. O astfel de înțelegere se simte în volumele pe care le consacră lui Michelangelo, lui Tolstoi, lui Beethoven. Sînt pagini care scot la iveală grandoarea eroilor, îi înțeleg ca oameni, nu ca statui, dar le proiectează prea izolat umbrele. Și totuși, încrederea în omul simplu, în tăria lui, în capacitatea lui de a înțelege și crea arta e permanentă în scrisul și în activitatea lui Rolland.

Începuturile lui literare au avut drept scop crearea unui teatru al revoluției. Piesa *Aërt* este elogiul vieții trăite fără moliciune și fără concesii. Rolland proiectează un ciclu de zece piese — care să evoce Revoluția din 1789. A scris trei — *14 iulie, Danton, Lupii* — pe care le-a publicat apoi sub titlul comun de *Teatrul revoluției.* Mai tîrziu, aceeași perioadă istorică i-a inspirat altă piesă — *Jocul dragostei și al morții.* Teatrul acesta se adresa maselor prin ideile vehiculate și prin mijloacele artistice larg accesibile. E semnificativă însăși ideea de a scrie un «teatru al poporului» într-o perioadă cînd literatura burgheză era într-un proces progresiv de ezoterizare, înmulțea piedicile între scriitori și cititori. Romain Rolland preconizează un limbaj energic, expresiv și direct, un limbaj care să comunice cît mai larg mesajul operei. În acest limbaj e făcut elogiul momentelor din lupta pentru libertate, elogiul hotărîrii și al acțiunii.

Există în acest teatru erori de interpretare istorică, mai ales în felul cum sînt înfățișate și apreciate cîteva principale figuri ale Revoluției din 1789. Cu privire la Danton, adevărul istoric e alterat ca și la germanul Georg Büchner, așa cum avea să fie alterat și în magistrala piesă a lui Camil Petrescu. Danton este idealizat, Robespierre înnegrit. Etica individualistă se simte și în felul cum e clădit și dezlegat conflictul din *Lupii.* Dar teatrul acesta e al poporului și al revoluției prin încrederea în mase. Punctul de sprijin pe care-l constituie încrederea în omul simplu există în multe alte pagini. Întîlnim în *Jean-Christophe* cîte un personaj, cum e unchiul lui Christophe, care contrastează prin sagacitate, prin ținută morală, cu demagogii și farsorii din cercurile politico-estetizante, descriși într-un mînios volum al ciclului, în *Bîlciul din piață.* Mai tîrziu, *Colas Breugnon* avea să însemne tot un elogiu — rostit cu umor — al tăriei morale și al eroului anonim.

Jean-Christophe, vastul roman scris între 1904 și 1912, traduce căutările și certitudinile din această perioadă. Existența unui muzician de geniu e desfășurată din primii ani și pînă la lupta cu neființa. Rolland, care s-a format prin muzică și și-a împărțit tot timpul scrisul între literatură și muzicologie, a ales un astfel de personaj pentru a-și obiectiviza concepția despre viață și artă. Multe detalii sînt împrumutate din biografia lui Beethoven, cîteva din aceea a lui Hugo Wolf. Relieful și vitalitatea eroului dau o ripostă artistică opiniilor estetizante, care îi recunosc lui Romain Rolland măreția morală, dar nu văd în proza lui decît lungimi și retorism. Momente retorice și pagini prolixe există, într-adevăr, în amîndouă marile romane. Dar se pierd într-un ansamblu care dă mereu impresia de grandios și de omenesc. Ceea ce rămîne, ceea ce se transmite din lectura celor zece volume, e pasiunea, vitalitatea lui Christophe. Nu o vitalitate vegetală, ci una conștientă, devenită apoteoza omului. E optimismul fără dulcegărie, credința că viața poate fi orientată și stăpînită. Generației din preajma primului război mondial i se lansa un mesaj de încredere în om. Răsunetul lui a fost imens.

Declanșarea războiului i-a arătat lui Romain Rolland că trebuie să meargă mai departe, că numai elogiul energiei umane nu e suficient. Scriitorul și-a dovedit de la început consecvența și nu s-a gîndit să facă vreun compromis comod cu conștiința și convingerile sale. A rostit condamnarea războiului, fără să se lase intimidat de calomniile cu care a fost imediat împroșcat.

Ca și pe Barbusse, lupta împotriva războiului, continuată după 1918, l-a dus mai departe. Pacifismul din volumele *Clérambault* sau *Pierre et Luce* — pacifism generos, dar cu orizont limitat, cu iluzii clar ex-

primate de un titlu : *Deasupra învălmăşelii* — se cerea înlocuit de o înţelegere mai profundă, de o atitudine activă. Revoluţia din Octombrie, crearea statului sovietic, pentru care Rolland şi-a afirmat de la început ataşamentul, deschideau perspective noi înţelegerii şi acţiunii. După înfrîngerea intervenţioniştilor, diverse fapte — provocări, campanii de presă — dovedeau că se pregătea o nouă intervenţie. Fasciştii, asasinii subvenţionaţi ai imperialismului, o cereau mereu. Lupta împotriva războiului, cea împotriva fascismului şi pentru apărarea statului sovietic, se legau într-o acţiune unică.

Deceniul care a urmat lui 1918 a însemnat pentru Rolland o şcoală politică absolvită prin acţiune. Participarea în primele rînduri ale cercurilor progresiste la mişcarea antirăzboinică, apoi la aceea antifascistă i-au modificat optica ; schimbările s-au tradus şi în scris. Se fac intens simţite în *Inimă vrăjită* (1927—1939).

Ca şi *Jean-Christophe, Inimă vrăjită* e un roman de formaţie, un *«Bildungsroman»*. La muzicianul Jean-Christophe Krafft, la Annette şi Marc Rivière, formaţia durează cît şi existenţa. Scriitorul urăşte înţepenirea şi o asimilează cu moartea. Viaţa personajelor lui e mişcare, transformare prin experienţă. Laitmotivul : «mori, Christophe, ca să renaşti» se percepe şi în *Inimă vrăjită*. Existenţa Annettei şi a lui Marc se desfăşoară tot sub semnul trăirii eroice. Dar datele sînt altele şi, mai ales, perspectiva creatorului lor s-a schimbat. Se observă de la volum la volum. Căci, de la *Annette şi Sylvie* pînă la *Zămislirea*, romanul înregistrează însuşi procesul de clarificare politică a lui Romain Rolland, traduce artistic acest proces. Prima parte, *Annette şi Sylvie*, aparţine încă perioadei *Jean-Christophe*. În ultimele două părţi, perspectiva se transformă.

Nu ni se mai narează formarea unui geniu. În primele volume ale *Inimii vrăjite*, o femeie din familia spirituală a autorului îşi cucereşte independenţa, o independenţă precară în condiţiile pe care capitalismul le fixează pentru o intelectuală săracă. Annette

Rivière întîmpină faptele şi oamenii cu energie şi onestitate. Acceptă existenţa de fată-mamă şi înfruntă prejudecăţile cu acelaşi curaj cu care se zbate să-şi întreţină copilul : Rolland a împrumutat personajului multe trăsături proprii şi multe fapte din biografia lui. În timpul războiului, Annette îşi afirmă ura împotriva măcelului printr-un gest caracteristic pentru firea ei, ce nu poate admite pasivitatea, dar şi pentru incapacitatea de a descoperi, în acel moment, soluţia luptei organizate. Ajută unui prizonier să evadeze şi să-şi revadă prietenul bolnav. Dar Annette trece dincolo de stadiul «deasupra învălmăşelii», împărtăşeşte înţelegerea dobîndită treptat de creatorul ei. Aruncată de împrejurări în mijlocul finanţei internaţionale, cunoaşte jocul marelui capital, combinaţiile fabricanţilor de arme, tot ce se ascunde îndărătul faţadei pictate. E în măsură să intervină direct. Cîştigă încrederea patronului ei, financiarul Timon. Îşi foloseşte influenţa pentru a contribui la spargerea blocadei, prin care marele capital încerca să lovească în statul sovietic.

Marc Rivière aparţine unei alte generaţii şi altui stadiu în transformarea intelectualului progresist. În raporturile lor frămîntate, în care dragostea nu poate evita conflicte, mama şi fiul se educă reciproc. Marc devine revoluţionar şi cade în luptă — într-o cursă montată de fasciştii italieni. Annette nu se închide în doliul ei. În mintea cititorului persistă o imagine — femeia îmbrăcată în negru şi cu privire liniştită, care ia cuvîntul la adunările muncitoreşti. Mesajul cărţii — încheiat de încleştarea Annettei cu moartea — e totuşi optimist.

Înţelegerea acestor adevăruri constituie substratul ideologic al *Inimii vrăjite*. Cele două principale personaje, Annette Rivière şi fiul ei, Marc, sînt rude bune cu Jean-Christophe — caractere ferme şi pasionate, niciodată înfrînte. Nici în viziunea scriitorului nu există schimbare totală. La şaizeci de ani, un artist nu-şi primeneşte în întregime personalitatea. Persistă în carte şi urmele formaţiei filozofice spiritualiste. Interesul pentru mişcarea de eliberare a poporu-

lui indian capătă, uneori, în *Inimă vrăjită* accente mistice. După război, Romain Rolland fusese atras de pseudosoluţia lui Gandhi, nonviolenţa, scrisese şi o *Viaţă a lui Gandhi*. Şi totuşi, în raport cu *Jean-Christophe*, diferenţa e izbitoare. Ar fi o discuţie scolastică să căutăm măsura în care *Inimă vrăjită* poate fi considerată un roman al realismului socialist. Dar evoluţia lui Marc Rivière şi a Annettei Rivière, deveniţi activişti ai luptei antifasciste, creează, dintr-o nouă perspectivă social-politică, un alt tip de om în opera lui Rolland.

Cu două zile înainte de sfîrşitul anului 1944, inima lui Rolland a încetat să bată. Scriitorul a apucat să vadă zdrobirea militară a fascismului, dar n-a trăit ziua victoriei.

Pe fundalul ultimilor douăzeci de ani, dimensiunile omului şi dimensiunile operei se desprind mai clar.

«Îmi voi făuri viaţa ca o sabie...»

Unitatea caracterului, a activităţii şi a operei, se păstrează la Rolland la un nivel superior.

N-a fost un vremelnic tovarăş de drum. Din motive foarte variate, confundînd uneori acţiunea revoluţionară cu atracţia aventurii, s-a întîmplat între cele două războaie ca diverşi artişti să se alăture un răstimp mişcării revoluţionare, apoi s-o abandoneze, să-i devină chiar duşmani înverşunaţi. Cu Romain Rolland nu s-a întîmplat aşa. El şi-a intitulat un volum din 1936 *Cincisprezece ani de luptă*. De fapt e vorba de mult mai mulţi ani. Anii de luptă ai lui Romain Rolland se prelungesc pînă la ultima lui clipă conştientă. Scriitorul a fost prezent la toate marile acţiuni progresiste, din jumătatea de secol care începe cu afacerea Dreyfus şi se încheie cu războiul antihitlerist.

A fundat revista *Europe* şi a colaborat la principalele reviste de stînga, a făcut parte din grupul de iniţiativă al mişcării Amsterdam-Pleyel, apoi al acţiunii antifasciste, a sprijinit lupta poporului spaniol. Cîteva fraze din *Memoriile* sale se potrivesc, în primul rînd, celui care le-a scris: «Oameni mari sînt aceia care tălmăcesc cu mai multă strălucire sufletul vremii pe cale de a se naşte, aromele ei».

Muzica e factor esenţial în personalitatea artistului şi a gînditorului Rolland. A însemnat pentru el mai mult şi altceva decît pentru alţi scriitori, destul de numeroşi — de la Stendhal la Mann —, care au iubit muzica şi au scris despre ea. Rolland a ezitat o vreme între muzică şi literatură şi a găsit o soluţie care să concilieze dubla lui vocaţie. După ce a absolvit Şcoala Normală şi a trecut agregaţia în istorie, după cei trei ani petrecuţi la Şcoala de Arheologie din Roma, şi-a fixat drept domeniu de studiu istoria muzicii. Teza lui de doctorat a fost solida monografie *Istoria operei în Europa înainte de Lulli şi de Scarlatti* (1895).

Cu ea începe şirul de scrieri despre muzică, ce se continuă de-a lungul existenţei pînă la volumele despre etapele creaţiei beethoveniene. Opera muzicologică alternează şi se împleteşte cu beletristica, influenţînd-o adesea. S-ar putea urmări în proza lui Rolland influenţa afinităţilor muzicale. Această influenţă depăşeşte abordarea unei anumite categorii de teme — romanul unui compozitor fictiv sau biografia unuia real, intră în substanţa cărţilor, în lumea autorului şi a personajelor.

Rolland e unul dintre numele principale ale muzicologiei moderne. De altfel, prima notorietate şi-a dobîndit-o pe acest tărîm. Mai înainte ca *Jean-Christophe* să facă din el un scriitor european, în vremea cînd piesele din ciclul revoluţiei erau aproape necunoscute, dobîndise prestigiu ca profesor şi critic al *Revistei muzicale*. Jurnalul lui Jules Renard ne descrie interesul, ce depăşea cercurile universitare, pentru lecţiile tînărului profesor de la Sorbona. Rolland îşi întovărăşea analizele muzicale cu exemplificări la pian.

Cele cîteva decenii de studii muzicologice s-au întrupat în mai multe volume, printre care *Muzicienii de altădată, Muzicienii de astăzi, Călătoria muzicală*

în țara trecutului, *Viețile* lui Beethoven și Händel și ciclul vast *Beethoven, marile epoci creatoare.*

Pentru mai multe secțiuni din istoria muzicii, cum ar fi începuturile operei, scrierile lui Rolland au caracter de pionierat. El ocupă un loc notabil și în foarte întinsa bibliografie critică beethoveniană.

Dar poate că cea mai mare importanță a acestor pagini rămîne aceea metodologică. În acest sens, modelul lor poate acționa mai eficace.

În critica muzicală, care nu reduce obiectul ei artistic la arhitectonică și la arabescuri sonore, care concepe muzica drept gîndire muzicală, drept o artă nu simplist imitativă, ci în stare să comunice semnificații, analiza operelor și inserierea lor istorică ajunge la impas, în măsura în care se apropie prea mult de vreuna din cele două atitudini exclusiviste și eronate — tehnicizarea și diletantismul pseudoliterar. Analiza exclusiv tehnică are drept bază estetică implicită respingerea oricărei semnificații. Terminologia se poate schimba, dar fie că se vorbește de arabesc, fie de arhitectură, fie de dinamica dezvoltării muzicale, atitudinea se conservă. Teoretizată sau nu, menținerea la analiza strict tehnică revine frecvent.

Uneori, ea se ivește ca o reacție a muzicienilor împotriva literaturizării naive. Încercarea de «a povesti» sau «dramatiza» muzica, chiar cea fără program, înseamnă ignorarea limbajului specific și de cele mai multe ori adăugire stîngace, fabulație aproximativ sprijinită pe analogii. Chiar în muzica programatică, textul de la care pornește sau la care face aluzie compozitorul oferă doar o urzeală rară, pe care muzica își țese propria ei pînză. Literaturizarea poate merge pînă la divagație.

Cîteodată elanul romanticului care a fost Rolland îl îndeamnă să brodeze mai îndelung considerații literare pe marginea unui fragment muzical, să alunece în retorism. O face și în unele pagini despre Beethoven, cum sînt cele despre *Appassionata* sau despre *Cvartetul în la minor*. Dar cea mai prețioasă calitate a analizelor sale este capacitatea de a dezvălui semnificația mai largă și valoarea etică, rămînînd în cadrul lim-

bajului muzical manipulat cu autoritate. Rolland a protestat cu indignare împotriva tendinței de a răpi muzicii puterea de a exprima gîndul și pasiunea. În studiul despre Berlioz, respinge înclinarea plată de a imita prin sunete, dar și teza după care «muzicii i se potrivește vagul». «Voi începe prin a întreba : ce înseamnă o artă neprecisă, ce înseamnă o artă vagă ? Oare aceste două cuvinte pot sta împreună ?... Se crede, oare, că un muzician compune la întîmplare, după cum îi suflă geniul ?... Muzica e de mii de ori mai nuanțată și mai exactă decît cuvîntul, și nu numai că are dreptul de a exprima sentimente și subiecte precise, dar are chiar datoria să o facă.» O frază anterioară a textului previne împotriva unei simplificări a acestei idei importante : «Beethoven caută tot timpul să traducă în muzică lumea adîncă a inimii, nuanțe sufletești infinite, care nu se pot exprima prin cuvinte, dar care sînt tot atît de precise, mai precise decît cuvintele...» Rolland accentuează meritul lui Berlioz, care «vrea să aplice expresia muzicală la subiecte și sentimente obiective [...], să iasă din spectacolul eului și să încerce a zugrăvi drama universului». [1]

Muzica nu se poate traduce amănunțit literar, dar e un mijloc de comunicare și de expresie cu aplicabilitate largă, nu se reduce la «spectacolul eului». E ideea călăuzitoare a paginilor critice scrise de Rolland, a atîtor analize — devenite capitole de antologie — de sonate și simfonii beethoveniene, de oratorii ale lui Händel.

După Rolland, analiza unei opere muzicale trebuie să pornească de la contextul social-istoric. Scriitorul și istoricul reapar aici cu rezultate fericite. Viața muzicală a societății engleze din vremea Restaurației retrăiește în spicuirile inteligent făcute din jurnalul lui Samuel Pepys. [2] Cea din Italia, Franța sau Ger-

[1] R. Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, X-ème éd., Hachette, 1925, p. 44—45.

[2] Samuel Pepys, *La vie musicale d'un amateur anglais au temps de Charles II*, în *Voyage musical au pays du passé*, Hachette, 1923.

mania secolului al XVIII-lea apare pe fundalul epocii, reconstituită cu puterea romancierului de a sugera pitorescul şi cu vigoarea cercetătorului.[1]

La Rolland, interpretarea istorică a muzicologului e îngrădită de orizontul ideologic, de viziunea personalistă, care a persistat destul de tîrziu. E firesc ca ea să se simtă mai intens în paginile scrise în tinereţe, în anii de la sfîrşitul secolului trecut şi de la începutul secolului nostru. Textul substanţial citat mai sus se încheie astfel :

«— Să nu spunem : muzica poate... muzica nu poate exprima atare lucruri... Să spunem : Dacă-i place geniului... geniului îi este totul cu putinţă.»[2] Formularea ar fi putut fi semnată de unul dintre criticii romantici de la începutul secolului al XIX-lea, pentru care conceptul de *geniu*, dilatat pînă la vag, servea drept cheie universală.

Ar fi nedrept şi inexact dacă, drept contrapondere la acest cult al eroilor, nu s-ar aminti interesul istoricului pentru rădăcinile şi ecourile în mase ale creaţiei muzicale. O fac exemplar studiile despre Berlioz şi despre Beethoven. În această orientare îl regăsim pe scriitorul care a debutat cu piese şi studii despre un teatru pentru mase, «teatrul poporului şi al revoluţiei». Muzicologul rămîne credincios preocupării. O realizează propriul lui limbaj, care nu evită problemele tehnice, dar nu se închide în ele, comunică cu plasticitate şi se adresează tot timpul mai departe decît cercurilor de specialişti. Valoarea unui astfel de exemplu, pentru critica de artă din orice domeniu, e mare.

Pe lîngă personalismul admiraţiei pentru «eroi», mai trebuie semnalat un aspect confuz al paginilor de muzicologie. Sînt scrise la răspîntia celor două secole, cînd, cu Fauré şi Debussy, muzica franceză se elibera de invazia wagnerianismului, care, la epigoni, devenise vătămătoare. Rolland a fost unul dintre susţinătorii înflăcăraţi ai lui Wagner în Franţa. Dar şi-a dat

[1] În *Voyage musical au pays du passé*, ed. cit.
[2] *Musiciens d'aujourd'hui*, ed. cit., p. 45.

curînd seama de pericolul unei imitaţii sterile. În campania împotriva «wagnerizării» artificiale a muzicii franceze, ideea de specific naţional e uneori rigid concepută. Deşi Rolland rămîne mereu ostil şovinismului, exagerează în cîteva rînduri — astfel, în acelaşi studiu despre Berlioz, împinge ideea de specific pînă la cea de incomunicabilitate între cele două culturi respective. Exagerările poartă data anilor cînd au fost scrise studiile şi nu mai revin în operele de maturitate. Mai tîrziu, în timpul războiului, scriitorul din Burgundia, care apărase specificul artei franceze, a fost înfierat ca «agent german», sau, în cel mai bun caz, ca «reprezentant al unei culturi străine de spiritul francez».

Paginile despre muzică ale lui Rolland nu pot fi apreciate doar sub unghiul specialităţii, numai pentru valoarea lor incontestabilă în istoria muzicii. Unitatea rară între gîndire şi acţiune persistă în toate domeniile. Muzicologia lui Rolland e mereu artă, pasiune, valoare etică.

Cercetătorul foarte serios n-a putut deveni niciodată un arhivar neutru. Drama umană — ne gîndim la teribila situaţie a lui Berlioz, silit să renunţe la o creaţie ce i se schiţase în minte —, valoarea morală sînt mereu desprinse. E semnificativă distincţia pe care o face Rolland cu privire la Gluck, în capitolul despre Telemann : «a fost un om. Ceilalţi au fost doar compozitori şi, chiar în muzică, nu e de ajuns.»

Calitatea etică se regăseşte în orice pagină a lui Rolland. În fiecare e aer tare şi proaspăt. Prozatorul, muzicologul fac loc — aşa cum a cerut-o — omului.

LITERATURĂ ŞI FILM

PE MARGINEA ISTORIEI CINEMATOGRAFULUI

Mai multe cercetări de istorie a filmului pornesc de la aceeași observație. «O artă s-a născut sub ochii noștri», scrie Georges Sadoul în *Istoria cinematografului mondial*. «Pictura sau muzica există de milioane de ani. Pe Lumière sau pe Meliès i-am cunoscut. I-am fi putut vedea pe Edison sau pe Reynaud.» [1]

Béla Balász începe cu aceeași remarcă și reproșează istoricilor artei și esteticienilor lipsa de interes pentru un fenomen fără precedent : dezvoltarea unei arte sub ochii noștri.

«Începuturile celorlalte arte sînt învăluite în ceața vremurilor preistorice... De data aceasta, pentru prima oară a devenit vizibil ochiului liber *unul din cele mai rare evenimente ale istoriei culturii : ivirea unor noi mijloace de expresie artistică* : singura artă care s-a născut în societatea noastră, în epoca noastră, ale cărei condiții materiale și spirituale ne sînt, deci, foarte cunoscute. Știința ar fi trebuit să profite de acest prilej unic, chiar și numai pentru a găsi, prin analogie, cheia multor secrete ale artelor vechi...» [2]

[1] Georges Sadoul, *Istoria cinematografului mondial — de la origini pînă în zilele noastre*, Ed. Științifică, 1961, p. 1.
[2] Béla Balász, *Arta filmului*, E.S.P.L.A., 1957, p. 19.

Ştiinţa n-a folosit ocazia unică — apariţia unei arte în secolul XX — dacă nu ne referim la momentul invenţiei, ci la închegarea stîngace şi dificilă a «artei mute». Începuturile umile ale cinematografului explică această neglijenţă.

Cinematograful a apărut pe la sfîrşitul secolului trecut ca un joc tehnic, ca o varietate de «ştiinţă amuzantă». La începutul secolului nostru a căpătat existenţă artistică. În mai puţin de cincizeci de ani a devenit arta cu cea mai mare putere de difuzare, întrecînd, poate, din acest punct de vedere şi bătrîna artă literară.

Modestia începuturilor pune istoricului probleme speciale. În toate celelalte arte, începuturile rămîn obscure. Ştim prea puţin despre primele stadii ale muzicii sau literaturii. Pentru etapele dinaintea scrisului sau notelor trebuie recurs la analogiile etnografice. E metoda folosită şi de Plehanov [1] la începutul secolului, şi de lucrarea colectivă *Arta şi omul*, pe care a coordonat-o şi a publicat-o acum cîţiva ani René Huyghe [2]. Metodele etnografice pornesc de la analogia îndreptăţită dintre momentele de început şi stadiul artelor la popoarele înapoiate din zilele noastre. Doar în artele plastice, pictura parietală (rupestră), uneltele şlefuite ori statuetele deshumate de expediţii, oferă date directe. În raport cu întregul teritoriu al artelor, e destul de puţin. Originea artei se discută încă cu argumente indirecte, şi nu arareori problema e împinsă spre speculaţie, deşi faptele — noile peşteri explorate ca aceea din Lascaux — confirmă tezele lui Plehanov cu privire la raportul, în stadiile prime nemijlocit, dintre util şi artistic.

În restul artelor, însă, pentru celelalte perioade de dezvoltare posedăm multiple mărturii. În aceste arte, constituite mai de mult, cercetătorul are la îndemînă mijloace variate, care se ajută şi se controlează reciproc. Bibliotecile, muzeele, partiturile, discurile oferă surse de informare. Pe harta muzicii, a literaturii sau a plasticii, spaţiile albe sînt relativ rare. Se creează, astfel, o situaţie paradoxală. Istoria artelor mai vechi poate fi mai bine cunoscută decît a aceleia care s-a creat sub ochii bunicilor şi părinţilor noştri. Evoluţia cinematografului e mai greu de reconstituit istoric. Vreme îndelungată, filmul a fost acceptat cu indulgenţă, ca un amuzament. Alteori, a fost tratat cu dispreţ de oamenii serioşi, trecut printre spectacolele de bîlci. E drept că mulţi cineaşti americani, dintre cele două războaie, şi-au început activitatea în primul deceniu al secolului nostru, exploatînd cîte un *«nickelodeon»* — termen care s-ar putea traduce aproximativ prin «templu al artei de doi bani». Cinematograful şi-a trăit primul deceniu alături de femeia-şarpe şi de copilul cu două capete. Mai tîrziu, cînd a pătruns în săli somptuoase, aspectul de afacere capitalistă, aspect asupra căruia trebuie revenit, şi deci primatul amuzamentului s-au păstrat. După Chaplin, după filmul suedez din jurul primului război mondial, după începuturile uimitoare ale cinematografului sovietic, o nouă artă s-a impus şi celor mai estetizanţi. Se cunosc pagini de istorie cinematografică violent contrarevoluţionare, care — după introducerea obligatorie de insinuări şi injurii — vorbesc cu respect de Eisenstein, Pudovkin sau Dziga Vertov. Astfel e lucrarea lui Bardèche şi Brasillach [1], pe care, după execuţia celui de-al doilea pentru trădare şi colaborare cu nazismul, Bardèche a «adus-o la zi» cu cutezanţa sfidătoare a neofascismului.

Pentru istoricul cinematografului, minimalizarea curentă, uneori teoretizată, a artei de care se ocupă implică un plus de greutăţi. Filmele au trăit sub semnul efemerului. Cinematecile sînt instituţii destul de recente. Documentele sînt greu de adunat, studiile de specialitate încă puţine, deşi cinematografia stimu-

[1] Plehanov, *Scrisori fără adresă, Arta şi viaţa socială*, Cartea Rusă, 1957.

[2] René Huyghe, Henri Breuil, *Le Paléolitique*, în *L'art et l'homme*, Larousse, I, p. 37—46.

[1] Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du Cinéma*, Denoël, 1943.

lează săptămînă cu săptămînă un număr progresiv de volume.

Aceasta e o primă dificultate. Dar condițiile specifice de dezvoltare a cinematografului în capitalism pun istoricului probleme mai grele. Artă de sinteză — cinematograful şi-a creat treptat un limbaj propriu, care nu se confundă cu nici unul dintre limbajele artelor componente, luate separat. Dezvoltarea filmului şi dezvoltarea criticii şi esteticii de specialitate cunosc încercări numeroase de a reduce necunoscutul la cunoscut, de a identifica noua artă cu una din cele care au generat-o, de a «teatraliza», «plasticiza» sau «literaturiza» filmul. Dar «filmul de artă» din 1900, opereta filmată dintre cele două războaie, literaturizarea prin exces de dialog, practicată de o parte din cineaştii «valului nou» al cinematografiei franceze, au fost şi sînt prea puțin film.

«Filmul-spectacol» e un binevenit mijloc tehnic de a fixa pe peliculă teatrul sau opera. Dar nu mai e nevoie de argumentat că, în astfel de cazuri, nu avem de-a face cu cinematografie propriu-zisă. Pus să aleagă cîteva filme de valoare incontestabilă, nimeni nu va desemna un film-spectacol.

Analizînd *Potemkin, Timpuri noi* sau *Milionul*, e uşor de arătat că ceea ce spune cinematograful nu se reduce nici la o altă artă, nici la o sumă de arte, că metafora cinematografică e altceva decît metafora literară.

Deşi miturile vechilor greci le-au atribuit specializări stricte, artele n-au rămas niciodată separate, şi-au amestecat de la început domeniile. Teatrul a fost prima sinteză care a întrunit literatura cu plastica şi — cu rol ajutător — muzica. De-a lungul timpului, s-au înmulțit asemenea îmbinări între literatură şi muzică — oratoriul sau liedul, ori între muzică şi plastică — dansul. Fiecare sinteză a existat şi există independent, în măsura în care îşi descoperă un limbaj propriu, altul decît suma aritmetică a celor două limbaje componente. Există aici o gradație uşor de observat. Îmbinarea dintre muzică şi literatură, pe care o aduce liedul, de exemplu, se poate mai uşor disocia.

Textul poetic există în afara muzicii. În general îi preexistă. Muzica îşi sporeşte sensurile dacă cunoaştem textul, dar poate trăi artistic şi fără text. În practică, puțini auditori din sala de concert ai lied-urilor lui Schubert, Schumann sau Wolf cunosc textele lui Müller, Heine. sau Mörike. Există însă sinteze mai greu separabile sau inseparabile. E, evident, cazul filmului, cea mai recentă, mai complexă şi mai răspîndită dintre artele de sinteză. Modul său original de a reflecta realitatea nu mai poate fi pus la îndoială. Într-o imagine cinematografică nu putem izola limbajele fiecărei arte componente — literatura, fotografia în mişcare, muzica etc. Forța imaginii cinematografice depinde de capacitatea de a accentua diferit şi a opune diversele planuri de expresie : vizualul, muzicalul, dialogul. Un exemplu : în filmul lui Ermler, *Cotitura cea mare*, într-un moment crucial al bătăliei se rupe firul telefonic care leagă comandamentul sovietic de un sector important al frontului ; şoferul comandantului se oferă să încerce reparația în plin foc. Un cadru ne arată rezultatele. Şoferul a găsit ruptura dar, lovit mortal, n-a mai putut înnoda firele. Cu o sforțare desperată le-a strîns între dinții încleştați. Cadrul ne înfățişează pe ostaşul prăbuşit la pămînt. Pe firul astfel refăcut se aude convorbirea comandantului de unitate. Numai cinematograful putea exprima în acest mod puterea patriotismului socialist. Numai cinematograful poate folosi laitmotivul plastic — izgonirea periodică a lui Charlot de către milionarul care nu-l mai recunoaşte la beție. În film, sensul repetării unui gest în alte condiții se încarcă cu o tulburătoare forță de sugestie şi poate servi după contextul în care e situat ideilor celor mai diverse. Poate exprima condiția Cabiriei a lui Fellini, făptura ingenuă, tăvălită mereu de viață şi neacceptînd înfrîngerea. Pe Cabiria o vedem la începutul şi sfîrşitul filmului trecînd, cu intensitate crescută, prin aceeaşi gamă de situații : sentimentalism şi speranță, şoc foarte crud, revenire. În prima scenă, după o urmărire voioasă pe cîmp, care dă spectatorului impresia

de prospeţime idilică, întreţinutul Cabiriei o aruncă în apă ca să-i fure poşeta. În ultima parte a filmului, adoratorul timid şi pasionat se dezvăluie ca asasin veleitar, lipsit de curajul de a înfăptui crima. Şocul e mai intens, în raport cu speranţele pe care mica prostituată le-a investit în această ultimă aventură. Să mai adăugăm, din nenumăratele exemple posibile, şi unul care arată modul specific în care filmul poate trata simbolul. Vom găsi astfel de simboluri în toată opera lui Chaplin, şi mai ales în *Timpuri noi*. Maşina de mîncat, care s-a dereglat şi-l asaltează pe eroul năucit, e o memorabilă plasticizare a rolului antiuman al maşinii în capitalism. Alt moment : Charlot şi-a găsit, în sfîrşit, un liman provizoriu. Are şi un adăpost — foarte şubred. În faţa casei, o mică baltă. Dimineaţa, Charlot apare ţanţoş în costum de baie. Plonjează ca un înotător de clasă şi se pomeneşte aşezat în capul oaselor. Apa avea douăzeci de centimetri adîncime. În succesiunea celor două atitudini e tot contrastul, dintre aspiraţii şi posibilităţi, al personajului chaplinian.

În toate exemplele citate, procedeul are capacitatea de a transmite sensuri. Sublinierea nu e inutilă. S-o repetăm, specificul filmului, existenţa lui ca artă independentă sînt foarte rar contestate astăzi. Dar sensul în care e privit acest specific se diferenţiază, ca în orice artă, după ideologii opuse. Estetismul cultivă valorile cinematografice «pure» şi pune în paranteză conţinutul. Reţine şi laudă ingeniozitatea cu care se mişcă aparatul. Jocul cu unghiurile de filmare nu are valoare estetică mai mare decît trucajul cel mai grosolan de pe vremea cînd filmul era curiozitate de bîlci. Nu un unghi inedit de filmare ne izbeşte în *Casa în care locuiesc*, în scena în care eroul află de moartea Valiei. Imaginea luată de sus, din vîrful unei scări în spirală, vizualizează lovitura cumplită şi neaşteptată. Nu un efect de tăcere aflăm în *Ultimul ţărm*, curajosul film al lui Sidney Kramer, ci viziunea apocaliptică a oraşului golit de viaţă, amuţit pentru

totdeauna de războiul atomic. Specificul filmului, elementele complexe care-l alcătuiesc, alternarea planurilor şi a mijloacelor, estomparea sau intensificarea obsedantă a unui zgomot : muzica de film, jocul de culori ş.a.m.d. se valorifică estetic în măsura în care răsfrîng, interpretează şi apreciază viaţa.

Dar pentru filmul creat în capitalism mai există un specific, care îşi impune consecinţele asupra conţinutului şi valorii artistice. În două cuvinte, el e tradus prin expresia contradictorie «artă-afacere».

În societatea în care opera de artă e marfă, artistul e nevoit să se gîndească la soarta plăsmuirii lui pe piaţa capitalistă. Dar nu creează sub controlul direct al «producătorului» aşa cum se întîmplă în cinematograf.

Creaţia unui film e o afacere costisitoare. Filmul pretinde mijloace masive, cifrate în milioane. Se întîmplă în ţările capitaliste ca pasiunea artistică să obţină o relativă independenţă, unele personalităţi progresiste reuşesc să înfrîngă dificultăţile de genuri diferite, greutăţi materiale, prohibiţii politice şi poliţieneşti şi să realizeze un film care spune deschis adevărul social. Astfel a fost *Sarea pămîntului*, filmul realizat cu sprijinul muncitorilor sindicalişti de cîţiva excomunicaţi ai Hollywood-ului în perioada maccarthistă. Dar, în general, în statele capitaliste, scenaristul sau regizorul sînt, în primul rînd, funcţionarii unei întreprinderi industriale, aflată sub controlul «producătorului». Anecdotica inspirată de pregătirea şi gustul artistic al «producătorului» e foarte bogată. Mai toate istoriile cinematografice citează fraza cineastului, care-l descoperise pe Shakespeare şi care era indignat că dramaturgul englez a ratat atîtea subiecte tari. Consecinţele raportului artă-afacere sînt multiple, stilul comercial, cultul vedetei, moda care domneşte suverană, *«box-office»*-ul — evidenţa încasărilor aduse de fiecare actor şi regizor, considerată drept criteriul principal de valoare etc.

Sînt capitole de sociologie cinematografică, care traduc toate înjosirea artei. Reversul artei-afacere e

golirea de conținut și șablonizarea. Mai este și servitutea politică și artistică a creatorilor. În prefața la ediția sovietică a *Istoriei* sale, Sadoul subliniază latura de propagandă a filmului, care ajunge să echivaleze pentru capitalist aspectul marfă: «Capitaliștii au înțeles repede că filmul nu este numai o marfă care aduce profituri, ci și un extraordinar mijloc de propagandă». Mai mult decît orice altă artă, filmul a fost folosit pentru propaganda belicistă și fascizantă. Caracteristică pentru situația specială a creatorului în capitalism este și cenzura de tipul Oficiului Johnson, care, cu consensul producătorilor, supraveghează politic și moral filmele, le controlează ideile și măsoară lungimea sărutărilor. Producătorii s-au străduit să fixeze filmele pe gustul politicienilor retrograzi și al ipocriziei puritane.

Orice unilateralitate ar fi absurdă. Ca și în celelalte arte create în capitalism, și în film se afirmă gîndirea înaintată și originalitatea. Nu mai e nevoie să cităm filme; ele alcătuiesc o bună parte din însăși istoria cinematografului — artă desprinsă și în luptă cu ***business***-ul. Problema devine astfel mai complexă pentru istoricul cinematografiei. Acesta trebuie să fie și economist.

Istoria filmului e împletită strîns și cu istoria tehnicii. În cinematograf — apărut la un anumit punct de dezvoltare în tehnica fotografică — fiecare mare invenție a însemnat o răsturnare estetică, cu o perioadă de căutări, apoi de posibilități noi. Filmul sonor a stîrnit clamori [1].

Folosit la început fără dibăcie pentru orgii de zgomote, filmul a trezit protestele multor cineaști și critici, care deplîngeau pieirea artei mute.

«Mă străduiesc să fiu imparțial, scria prin 1928 Alexandre Arnoux. Poate că nu izbutesc cîtuși de puțin [...] iubesc profund cinematograful [...] Iată că o invenție sălbatică vine să distrugă toate. Să mi se ierte o anumită amărăciune, o anumită nedreptate...»

[1] Vezi René Clair, *Réflexion faite, Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950,* Gallimard, 1951, *La part du feu,* p. 137—205.

Dar finețea lui Arnoux îl făcea să deslușească, sub exces și darea înapoi, momentul nou, perspectiva: «Asistăm la o moarte sau la o naștere, nimeni n-ar putea însă s-o prezică. Se petrece ceva hotărîtor în lumea ecranului și a sunetului.» [1]

Arta filmului este, deci, mai intim legată de tehnică — istoriograful ei trebuie să fie și puțin tehnician.

De aici și ponderea pe care orice istorie a cinematografului o acordă etapei de invenție. Treptat, din îmbunătățiri tehnice și invenții parțiale, realizate în țări felurite, cu scopuri felurite, — de la milionarul excentric, care voia să-și fotografieze caii de curse, la fiziologul Marey, inventatorul «puștii fotografice» — s-a pus temelia unei arte noi.

E firesc ca în istoria mai veche a lui Pasinetti [2], în cea mai recentă a lui Ghirardini [3], evoluția tehnică să aibe loc important. La Georges Sadoul, etapele sînt urmărite minuțios — uneori chiar excesiv de minuțios. Abudența de detalii tehnice e, totuși, utilă.

O dată cu dispariția monopolului hollywoodian, ultimele cîteva decenii de film se caracterizează prin dezvoltarea cinematografiilor naționale. Unele se află încă la început, altele au experiență și originalitate marcate. Aici greutățile în informație sporesc. Nu toate filmele naționale au avut circulație mai largă. Istoricul e nevoit să recurgă la surse indirecte. Istoriile cinematografului au abordat mai rar aceste probleme dificile. Cea a lui Ghirardini, de altfel vastă și informată, e deficitară din acest punct de vedere. La Sadoul, vastul tablou al filmului mondial, cercetat în șaptezeci de țări, merită stimă și are certă valoare docu-

[1] Alexandre Arnoux, *Du muet au parlant, Souvenirs d'un témoin,* La Nouvelle Édition, 1946, p. 63.

[2] Francesco Pasinetti, *Storia del cinemà dalle origini ad oggi,* Roma, Bianco e nero, 1939.

[3] Lino Lionello Ghirardini, *Storia generale del cinemà,* I—II, Milano, Marzoratti, 1960.

mentară. Se creează, ca în toate artele, o istorie a filmului mondial și diverse istorii naționale. Nu se mai poate discuta învălmășit.

Dacă ținem seama de specificul complex al filmului, înțelegem dificultățile întîmpinate de o istorie care încearcă să îmbrățișeze toate aspectele.

În cele șase decenii, de cînd filmul a început să se constituie ca artă, s-au succedat și s-au ciocnit școli și curente felurite. Istoriei cinematografului îi revine să le studieze, să încerce sistematizări și să le analizeze semnificația ideologico-artistică. Lucrul nu e ușor, pentru că aici domnește nu numai diversitatea din orice artă, ci o mai mare imprecizie. Curentele sînt numeroase, felurite ca poziție și ca amploare. Dar ele nu s-au dezvoltat în retortă. N-am înțelege mare lucru din neorealismul italian dacă l-am separa de valul realist în toate artele, o dată cu lupta împotriva fascismului mussolinian și înfrîngerea acestuia. Fronda în general stearpă, individualismul exacerbat, masca blazată, caracteristice pentru multe din filmele noului val al cinematografiei franceze, apar frecvent în literatură și în eseistica filozofică.

Aici mai multe istorii cinematografice, chiar dintre cele orientate progresist, cum e aceea a lui Ghirardini și, mai ales, aceea a lui Sadoul, au învins greutățile în măsură mai mică. Curentele nu sînt raportate suficient la contextul lor ideologic. Observațiile parțializate se reduc la cîte un detaliu plastic. Întîlnim uneori neprecizie în manipularea categoriilor estetice. Avangardismul e apreciat critic, dar nu e delimitat suficient. Sadoul introduce sub aceeași etichetă experiențele suprarealiste, cu montaj-dicteu automat, și direcția realistă din filmele lui Jacques Feyder.

Deficiența comună mai multor istorii ale filmului e că interpretarea actorului se bucură de prea puțină atenție. Cultul vedetei a devenit inseparabil de filmul comercial, și în special de cel american, specializat în *«staruri»*, *«starlete»*, *«pin-up girls»* și alte sortimente ale negoțului de erotism și vise în serie. Istoricii cu simț critic ironizează copios vedetismul și enunță fapte care ilustrează consecințele lui antiartistice. Dar interpretarea actorului are în film altă pondere decît în teatru, pentru că e fixată pe peliculă. De aceea, o istorie a cinematografului trebuie să se ocupe mai de aproape de această latură a imaginii cinematografice, să studieze diferitele stiluri. Putem concepe foarte bine — și există numeroase istorii ale literaturii dramatice, care nu se referă nici la interpretare, nici la altă latură a spectacolului. În film, disocierea e imposibilă, sinteza între creație și interpretare e fixată cu o soliditate particulară.

E de remarcat că multe dintre imputările ce se pot aduce istoricilor filmului constituie, de fapt, un tablou al stadiului la care a ajuns respectivul domeniu din istoria artei. Toate faptele pomenite, care creează cinematografului o fizionomie specifică, sînt tot atîtea dificultăți în studiul critic și istoric. În măsura în care cercetătorul nu se mulțumește să le înșire neutru, aspirația tîrzie și imensa difuzare a cinematografului, rolul special al tehnicii, aspectul artă-afacere, fuziunea creație-interpretare se cer analizate astfel încît să nu se acopere una pe alta și să nu ascundă unitatea pe care o constituie filmul.

Și aici, ca în toate istoriile artelor, impresionismul are cale netezită. Evoluția cinematografului a fost discutată frecvent ca o istorie a filmelor și a personalităților mai mult sau mai puțin izolate. Pentru studiul care își propune să explice desfășurarea artei în dependența ei de societate și în culorile ei specifice, cinematograful ridică greutăți sporite. Ele apar mai evident în periodizările foarte capricioase. Nici istoria literară n-a rezolvat încă dificultățile periodizării. Discuția se prelungește, bate uneori pasul pe loc. Dar problema se află încă în cîmpul preocupărilor și metodologia ei a fost investigată. Istoriile filmului își divid materialul, alternînd mai multe criterii, ori fără

criterii clare. O confirmă tabla de materii a lui Sadoul, care trece de la cinematografiile naționale la activitatea cîte unui regizor, sau chiar a unui producător mai notoriu *(Începuturile lui Pathé)*.

Istoriografia filmului se află, deci, în stadiul de adunare a materialului, de explorare parțială a unor teritorii, de enunțare a problemelor. Totuși, s-a trecut de simpla narare și de expunerea cronologică. Încă intimidată de abundența faptelor și problemelor, de trecerea rapidă de la jucăria lui Lumière pentru uzul familiilor, la arta cea mai populară — se încheagă istoria filmului.

OMUL ȘI CUVÎNTUL ÎN SCENARIU

Cinematograful românesc se află la începutul maturizării. Au accentuat-o mai multe filme din ultimii cîțiva ani: *Valurile Dunării, Setea, Lupeni 29*; desenele animate și *S-a furat o bombă* ale lui Popescu-Gopo. Un alt fapt semnificativ: prezența efectivă în cinematografia internațională. O concretizează premiile obținute la Karlovy-Vary în 1959 și la Moscova în 1961, *Codin, Tudor* au fost premiate la Cannes.

Problemele scenariului, care au fost dezbătute la noi în mai multe rînduri — o discuție prelungită se întîlnește în revista *Cinema* din 1963—1964 —, capătă un punct concret de pornire.

Puterea excepțională de difuzare și de comunicare a filmului dă pondere specială cîtorva laturi. În nici o altă artă, ermetizarea limbajului nu supără mai tare, inovația pur formală nu se arată mai zadarnică. În nici o altă artă nu e mai covîrșitoare însemnătatea tematicii contemporane, care vorbește direct oamenilor despre problemele lor de viață cele mai acute. Filmul istoric a cunoscut înfăptuiri de seamă. Dar, dacă trecem în revistă filmele care jalonează momentele de dezvoltare a artei cinematografice, gîndul se întoarce la *Charlot soldat, Goana după aur, Timpuri noi, Dictatorul* ale lui Chaplin, la *Libertatea e a noas-*

tră al lui René Clair, la *Potemkin, Linia generală* ale lui Eisenstein, la *Hoții de biciclete*, la *Casa în care locuiesc* și *Balada soldatului*, la *Nopțile Cabiriei*. Aceeași pondere o au temele contemporane în filmele izbutite din cinematografia noastră.

În această lumină se cer discutate problemele, în special cele referitoare la scenariu și la premisele lui estetice. Filmul românesc a cîștigat dreptul de a renunța la perspectiva foarte indulgentă, cu care se dezbat începuturile și căutările, la rabatul pentru inexperiență.

Despre scenariu s-a discutat și se discută mult. Au avut loc discuții întinse, uneori fertile, care au accentuat fie caracterul literar, fie caracterul specific.

E un fapt că reușita pe care o reprezintă cîteva din ultimele noastre filme pornește de la scenariu, de la colaborarea la film a scriitorului de talent.

Ecranizarea *Morii cu noroc* de Slavici, ecranizare făcută de A. Struțeanu, scenariul lui Titus Popovici și Francisc Munteanu pentru *Valurile Dunării* și, mai ales, cel al lui Titus Popovici pentru *Setea* au constituit bune premise pentru filmele respective. Au fost concepute și scrise ca literatură cinematografică, cu toate implicațiile ideologice și estetice ale termenului.

În măsura în care dezbaterea despre scenariu s-a oprit mai îndelung doar asupra clasificării și s-a întrebat dacă scenariul e «specie literară» sau e «gen» nou, care comportă la rîndul lui diferite specii, ea a fost împinsă spre ceartă scolastică pe cuvinte.

Totuși, neîncrederea justificată față de discuțiile pseudoestetice, care se mărginesc să clasifice, nu îndreptățește expedierea problemei. Specificul estetic al scenariului are consecințe practice, care — aici, ca și pe alte tărîmuri — ies la iveală cînd discutăm erorile. Minimalizarea caracterului literar sau a celui specific îndeamnă spre jocul formal ori spre literaturizarea factice. Discuțiile estetice nu creează singure scenarii izbutite, dar le pot înlesni apariția. Neorealismul nu poate fi despărțit de fermentarea estetică din publicistica italiană de specialitate. E caracteristic că noua generație de cineaști sovietici — Ciuhrai, Naumov, Tarkovski, Olșanski ș.a. — s-a ivit o dată cu activarea dezbaterilor cu privire la estetica filmului. Utilitatea discuțiilor de acest fel nu mai are nevoie de demonstrații. E de remarcat că poziția particulară a filmului ca artă de sinteză îngreunează și discuția separată a uneia dintre elemente. În îmbinările anterioare dintre arte, planurile sînt în oarecare măsură disociabile. Nimeni nu mai contestă astăzi unitatea spectacolului teatral. Estetica spectacolului nu se reduce la suma elementelor componente — textul literar, regia, interpretarea, scenografia. Dar literatura dramatică a trăit de la începuturile ei și trăiește pe picioare proprii, în afara spectacolului, iar într-unele cazuri, mai rare — cum e cea mai mare parte a teatrului lui Musset — a fost scrisă făcîndu-se abstracție de reprezentarea scenică.

Mai aproape de situația scenariului se află auxiliarii literari ai muzicii — textul de cîntece și libretul de operă. Subordonarea literaturii unei alte arte se poate însoți uneori de o calitate subliterară sau antiliterară. Dar nu poziția estetică a textului față de muzică e de vină pentru inepțiile pe care versurile cîte unei melodii de dans le pun în circulație. Textul unui cîntec poate avea o factură decentă, dar rămîne ajutător. Demnitatea literară a libretului e un bun cîștigat de Metastasio, Gluck și Wagner. Raportul între text și muzică a devenit mai strîns în operă — și libretul conceput ca un simplu pretext pentru arii a dispărut. Dar nici libretele dramei muzicale nu există pe deplin independent.

Muzica de operă își trăiește viața proprie, așa cum textul literar, elementul dominant al spectacolului de teatru, există estetic independent. Nimeni nu e surprins cînd aude aria la concert. În ultimii ani, s-au cîntat la noi, în concerte, opere întregi sau mari părți de opere — *Sluga stăpînă, Orfeu*. Muzica lui Pergolese sau Gluck n-a fost diminuată de absența scenei și a decorurilor.

Disocierea e imposibilă în film. Plastica în mișcare, elementul dominant între cele care doar împreună compun filmul, nu poate avea existență independentă,

separată de scenariu. Imaginile sînt valorificate în sine, în afara narațiunii cinematografice și a personajelor, doar în viziunea suprarealistă, fascinată de «misterul obiectelor» percepute izolat, ori în cea formalistă, desfătată de unghiurile filmării și de umbre, indiferentă la semnificații.

Doar muzica de film poate aspira la o relativă independență (este executată uneori la concerte). E o independență pusă însă în discuție, căci s-a înțeles din ce în ce mai bine că dezvoltarea muzicii de film trebuie să evite juxtapunerile de piese orchestrale care urmăresc acțiunea, păstrînd cu demnitate structura și dezvoltările uzuale, după cum ar fi naivă și încercarea de a comenta izolat imaginile prin corespondențe muzicale izolate. Muzica de film comentează un ansamblu — un mediu, o situație, o ambianță psihologică. Dar e comentar ; semnificațiile ei se potențează în raport cu filmul.

Filmul a reușit să integreze chiar și interpretarea, elementul cel mai mobil. Cît ar fi de studiată, interpretarea unui actor de teatru nu e niciodată identică de la o seară la alta. Teatrul filmat și discul fixează perisabilul, prind pe peliculă sau pe ebonit interpretarea unei seri. Dar raportul rămîne cel dintre un text sau o partitură unică, și una dintre concretizările lor posibile. În film, jocul actorului devine componenta unei imagini unice, nerepetabile și necorectabile. Timiditatea cu care actorii de teatru debutează în film și ascultă acel «Atenție ! se filmează» se datorește conștiinței că, de astă dată, fiecare gest, fiecare expresie au ponderea definitivului.

Astfel, filmul a reușit cea mai sudată sinteză dintre cele pe care, de cîteva milenii, artele le încearcă în diferite combinări. Specificul estetic al scenariului trebuie discutat, dar discuția poate fi utilă doar dacă ține seama de sinteza din care scenariul face parte. E o parte principală, dar totuși o parte.

În sinteza filmului, locul literaturii nu poate fi minimalizat fără riscuri ideologice. Diverse direcții au neglijat scenariul — estetismul plastic, care valorifică imaginea în sine, suprarealismul, care, aici ca și în alte arte, a încercat să introducă dominația iraționalului. Dar filmul, care nu ignorează și nu trădează realitatea, pornește de la o tramă de tip literar. Filmul nu e numai plastică în mișcare, el plăsmuiește și face să evolueze personaje. E o artă desfășurată în timp, ca și muzica și literatura, în vreme ce pictura sau arhitectura se desfășoară mai ales în spațiu. Introdus în vechea clasificare a lui Lessing — care, cu toate corectările făcute, își păstrează în mare valabilitatea — cinematograful, artă plastică, se separă de celelalte ramuri ale artelor plastice, pentru că posedă acțiunea dramei. Precizia în cunoaștere deosebește cinematografia de muzică și o apropie de literatură.

Cinematografia combină plastica în mișcare, sunetul și cuvîntul. Sinteza e cea mai bogată din cîte a încercat pînă acum istoria artei. Teatrul, mai ales cel modern, îmbină și el mijloace numeroase. Dar filmul recurge la un număr mult mai mare de activități artistice. Literatura e prezentă prin dialog și fabulație. Chiar filmele care reduc dialogul sau renunță cu totul la el păstrează baza literară a scenariului, structura narativă sau dramatică. De ordin plastic sînt nu numai fotografia în mișcare, dar, ca și în teatru, plastica actoricească și scenografia, iar după caz intervine și imaginea ritmică a mișcării umane, dansul. Sunetul nu e reprezentat doar prin muzica de film. A fost încă insuficient cercetată, deși Clair sau Balász [1] au remarcat, de la începuturile filmului vorbitor, funcția artistică a fondului sonor. E un domeniu care nu se mărginește să transcrie zgomotele din realitate, le selectează, le accentuează, le întrerupe. S-a descoperit de foarte multă vreme efectul, și procedeul a devenit unul din locurile comune ale limbajului filmic. *Aleluia* lui King Vidor a revelat forța dramatică a tăcerii. În acest sens, inginerul de sunet nu poate fi doar tehnician, devine creator de artă. În această sinteză multiplă, literatura păstrează însă un rol specific, care nu poate fi minimalizat fără erori. Ca și literatura, filmul plăsmuiește personaje ; ca și literatura, posedă dia-

[1] Béla Balász, *Arta filmului*, E.S.P.L.A., 1957.

logul. Scenariul creează această bază literară. Şi pentru că literatura, arta cuvîntului, e în stare de cea mai mare precizie noţională, scenariul este considerat, pe drept, o bază ideologică pentru film.

Principalele trăsături şi cerinţe ale literaturii îşi găsesc aplicare în film prin intermediul scenariului. În orice artă, conţinutul de idei are importanţă fundamentală, dar în film cerem acestui conţinut claritate, precizie specifică. În termeni echivalenţi cu cei din literatură se pune, în scenariu, problema tematică. Ne interesează, în primul rînd, scenarii care vorbesc de omul zilelor noastre, de constructorul socialismului, scenarii care dezbat marile idei ale umanismului socialist. Pretindem scenarii care să respecte şi să adîncească adevărul caracterelor, înfăţişate în evoluţia şi în unitatea lor. Personajele croite rudimentar, fixate superficial printr-o trăsătură, sau cele care se schimbă brusc şi nemotivat ne supără în film ca şi în literatură. Complexitatea căutată, complicaţia confundată cu adîncimea dăunează la fel ca şi şablonul. Eşecul cîtorva filme mai vechi — *Brigada lui Ionuţ*, *Rîpa dracului* — imperfecţiile din *Aproape de soare* sau *Cinci oameni la drum* se datoresc, în măsură destul de mare, scenariilor, care, cu stîngăcie, sau rămînînd la o anumită îndemînare meşteşugărească, erau lipsite de suficiente însuşiri literare.

În *Setea*, valoarea literară a scenariului transpare în modul cum o problemă socială de excepţional interes e urmărită prin evoluţia cîtorva personaje, şi în special a celui principal, Mitru Moţ. Maturizarea politică a lui Mitru, transformarea răzvrătirii ţărăneşti în conştiinţă revoluţionară, felul cum tot acest proces se petrece sub îndrumarea şi în contactul uman cu activistul de partid Ardeleanu traduc literar momentul politic al reformei agrare din 1945. În scena vizitei baronului Papp, sînt semnificative şi sfiala ce-l cuprinde o clipă pe Mitru în faţa omului care reprezintă pentru el înţepenite relaţii semifeudale, şi modul cum Mitru îşi revine, cum ştie să-l înfrunte cu dîrzenie pe boier şi interesul încordat cu care, sub afectata nepăsare, Ardeleanu asistă la acest examen politic.

Scenariul *Setei* a avut la bază un roman de o valoare recunoscută. Dar ştim că transpunerile cinematografice ale unor scrieri bune n-au ajuns totdeauna la nivelul acestora. La reuşita pomenitei scene din *Setea* au contribuit regia şi naturaleţea expresivă a jocului celor doi interpreţi — Colea Răutu (Ardeleanu) şi Ilarion Ciobanu (Mitru Moţ). Condiţia principală a fost calitatea literară a scenariului, care a ştiut să surprindă transformarea personajului — a transcris gesturile şi cuvintele şovăitoare, devenite apoi ferme.

Interpretarea estetică hipnotizată de specific riscă să treacă uşor peste exigenţele pe care sîntem în drept să le avem faţă de scenariu, tocmai pentru că e o bază literară, pentru că, prin mijlocirea lui, fotografia în mişcare e în stare să nareze şi să pună în conflict caractere.

Trebuie stăruit asupra capacităţii de a crea caractere în evoluţie. E principalul aspect *literar* al filmului — şi, cu atît mai mult, al scenariului.

Discuţia se reduce adesea la dialog. Partizanii specificului cu orice preţ discută folosirea cuvîntului în film şi caută să demonstreze că are alte funcţii decît în literatură. Dar şi filmul mut — unde dialogul se intercala hibrid prin inserturi — făcea să se mişte, să se ciocnească personaje.

Prin detalii care se valorifică reciproc, portretul plastic poate schiţa chiar o biografie, o mişcare. Se simte, în autoportretele lui Van Gogh, ceva din pasiunea încăpăţînată, monomană, cu care pictorul şi-a căutat drumul. Dar aici sîntem tentaţi să interpretăm, să «literaturizăm» ceea ce ne oferă plasticul. Termenul de «literaturizare» îşi are tîlcul lui. Portretul plastic poate plăsmui caractere complexe. Dar mişcarea caracterelor, modul cum *devenirea* se transformă în *devenit* aparţin literaturii şi artelor de sinteză, la care

participă literatura — muzicii dramatice, de exemplu. În acest sens, deşi simultanul şi succesivul nu se referă exclusiv la plastic sau la literar, deşi percepţia plastică comportă durată şi literatura operează cu planuri paralele frecvente, clasificarea lui Lessing îşi păstrează valabilitatea. Pictura surprinde un moment şi poate doar să sugereze o succesiune. Literatura e prin excelenţă artă a timpului, mai precis o artă a mişcării omului în timp.

În momentul în care tehnica fotografică a permis un număr destul de mare de imagini pe secundă, încît ochiul să reţină o mişcare continuă, s-au pus bazele unei arte plastico-literare în stare să nareze evoluţia unor personaje şi să le pună în conflict. Nu are importanţă că în perioada preartistică, în perioada de joc tehnic, filmul n-a folosit scenariul sau l-a redus la o canava grosolană. Scenariul e inseparabil de arta filmului. Valorile plastice sînt şi ele esenţiale, dar în măsura în care îmbogăţesc modalitatea de cunoaştere specifică. Béla Balász a analizat competent aceste posibilităţi — «cultura vizuală» sau «microfizionomia» — putinţa de a urmări cu ajutorul prim-planului detaliul, înainte imperceptibil, al unei expresii umane.

Problema fundamentală a actualităţii se pune în filmul artistic în termeni literari. Documentarul poate să informeze asupra unei construcţii şi să treacă mai mult sau mai puţin grăbit pe lîngă oameni. Filmului contemporan îi cerem să fie contemporan în mişcarea caracterelor.

Au reuşit-o *Valurile Dunării,* pentru un episod din lupta antihitleristă în timpul războiului, ori *Setea* pentru momentul reformei agrare, au înfăptuit-o parţial *Mîndrie* şi — întrucît priveşte intervenţia pedagogică a bătrînului activist — *A fost prietenul meu.*

Cîteva filme au rămas la jumătatea drumului. E un fapt demn de notat că cele mai multe filme produse în ultimii ani se petrec în actualitate. Dar, pentru unele, actualitatea e exclusiv tematică. Se petrec într-un cadru, tratează o problemă actuală, dar adîncesc prea puţin semnificaţia contemporană a personajelor, pentru că plăsmuiesc doar în mică măsură personaje.

Aproape de soare e un exemplu destul de clar. Filmul acesta se petrece la Hunedoara şi vorbeşte de dificultăţile întîmpinate şi de primul succes dobîndit de un ţăran tînăr, dornic să devină oţelar. Expus în linii mari, scenariul lui Paul Anghel pare, deci, pe deplin actual. Nereuşita nu se datoreşte lipsei de mijloace a scenaristului, care e — între altele — autorul unei povestiri cu vervă şi bune observaţii psihologice, *Şapte inşi într-o căruţă.* Sînt şi în scenariu amănunte care dovedesc şi umor, şi putere de observaţie.

Dar conflictul e schematizat. Personajele-cheie, cele care concretizează acţiunea colectivului de muncă asupra lui Petre, sînt mai mult apariţii convenţionale decît caractere.

Un lucru asemănător se petrece în *Portretul unui necunoscut.* Şi acolo oamenii sînt apariţii convenţionale. Deficienţe există, dar într-o măsură mai mică, şi în filmul *Mîndrie,* unde, deşi nedus pînă la capăt şi prea linear construit, conflictul dintre orgoliul şi pasiunea pentru muncă ale unui tînăr inginer e sondat mai adînc.

Numărul de pagini al unui scenariu e plafonat, nu poate atinge dimensiunile romanului. Din acest punct de vedere, scenariul, înrudit cu epica prin diversitatea mijloacelor, seamănă şi cu dramaturgia, constituie, ca şi ea, premisa unui spectacol limitat în timp. Aceasta nu poate însemna însă scutire sau concesie artistică, admiterea simplificării, ci doar cerinţă specială de concizie şi inventivitate.

Scenariul se supune deci marilor legi ale literaturii. Datorită lui, filmul are o enormă putere de cuprindere, poate să pătrundă, ca şi romanul sau drama, în orice domeniu al vieţii sociale sau individuale, să dezbată orice problemă. Ideea de scenariu-gen literar

e pe deplin justificată. Dar scenariul nu e un gen independent, ci pregătitor, conceput ca o primă treaptă într-o creaţie complexă.

Ideea de *gen auxiliar* a stîrnit cele mai multe reacţii şi proteste. Ele vin adesea din partea scenariştilor, care — lucru destul de firesc — ajung să confunde afirmarea specificului cu atitudinea depreciativă. Vin şi din partea esteticienilor. E interesant că unul dintre cei care au analizat cu mai multă pătrundere limbajul propriu filmului s-a ridicat cu vehemenţă împotriva conceperii scenariului ca un «semifabricat». «Scenariul de azi nu este o referire la o operă de artă, ci el însuşi e o creaţie artistică — scrie Béla Balász. Scenariul poate reprezenta realitatea în mod independent... E adevărat că în scenariu apar dialoguri şi imagini care urmează să fie abia realizate. La fel şi drama, care, de asemenea, presupune scene, fiind totuşi privită ca un gen literar de prim rang. [...] Există scenarii pentru lectură, care nu se pot filma, tot aşa cum există şi drame livreşti, care nu se pot juca. Ele totuşi nu sînt nuvele, nici piese de teatru, ci scenarii de film. Acesta e genul lor literar.» [1]

În măsura în care se opune negării sau minimalizării caracterului literar al scenariului, o asemenea poziţie este explicabilă. Dar nu trebuie confundată existenţa bazei literare — în paragrafele următoare ale cărţii sale, Balász analizează apropierile şi diferenţele dintre scenariu şi literatura epică ori dramatică — cu posibilitatea de a crea un gen independent. Din acest punct de vedere, comparaţia cu drama nu se susţine. Cînd regizorul şi actorul de teatru nu se mulţumesc să interpreteze textul, ci brodează în jurul lui — cînd textul ajunge pretext, vorbim îndreptăţit de interpretare formalistă. Dar regia de film întregeşte şi descoperă ; lucrul e argumentat în modul cel mai convingător chiar de Béla Balász, în capitolele despre regie şi montaj.

Scriitorii folosesc uneori forma scenariului pentru o lucrare epico-dramatică. La noi, Mircea Zaciu a publicat mai de mult un scenariu despre Bălcescu. Acum cîteva decenii, Jules Romains a scris *Donogoo-Tonka,* scenariu pentru un film care nu s-a realizat niciodată, de fapt modalitate deosebită de teatru. Lucrul e fără interes pentru problema în discuţie, care se referă la raportul scenariu-film. S-au tipărit scenarii. Dar e greu de susţinut că, dincolo de cercurile specialiştilor, ele au găsit un număr de cititori comparabil cu cel al altor specii literare. Sentimentul de incomplet, de stadiu pregătitor se face simţit. Pe marginea textului menit să fie transpus pe peliculă, visezi la ceea ce poate adăuga regizorul, la filmul întreg.

[1] Béla Balász, *Arta filmului,* E.S.P.L.A., 1957, p. 296.

Sînt lucruri pe care scenariul poate să le indice fugar, sau să le omită. În spiritul textului, respectînd şi întregind structura ideologică a filmului, le descoperă regizorul. În *Moara cu noroc,* Victor Iliu a reuşit, în scena dansului, să comunice spectatorului frămîntarea celor trei personaje principale — Ana, Ghiţă, Lică Sămădăul — folosind mijloacele altor arte plastice în mişcare, ale coregrafiei şi pantomimei. Folosirea mijloacelor baletului şi pantomimei în cinematograf e, de altfel, mai veche, a fost concepută de cîţiva «clasici» ai filmului, de Charlie Chaplin, de René Clair.

Scris în vederea filmului, scenariul trebuie să se supună unor cerinţe specifice. Mult dezbătută în abstract, contestată şi combătută, această problemă a specificului a căpătat o tentă caricaturală. Datele iniţiale rămîn, însă, sînt consecinţa structurii înseşi a sintezei cinematografice. Multe eşecuri se datoresc faptului că autorii nu s-au ostenit să-i înveţe limbajul şi că au scris cu mijloacele nuvelei, romanului sau ale poemului. E drept că, în studiile despre arta scenaristului, se vorbeşte de nuvela cinematografică, de poemul cinematografic. Sînt tipuri de film, cu trăsături deosebite ; dar sînt toate film. Tocmai de elementul cinematografic n-au ţinut seama scenariile eşuate.

Ecranizîndu-şi *Setea,* Titus Popovici a gîndit cinematografic şi a avut curajul să renunţe la un fir im-

portant al acțiunii, la personaje ca Ana, unul dintre caracterele cele mai solid construite din carte, ca George Teodorescu, ori ca Suslănescu. Nu-i ușor pentru un romancier să-și secționeze o operă concepută unitar. Dar o cerea specificul scenariului, care nu se suprapune pe cel al romanului. Filmul — și deci scenariul — se aseamănă mai mult cu epica decît cu teatrul, în ce privește mobilitatea și capacitatea de a schimba perspectiva, de a se apropia de obiectul descris și de a urmări un detaliu mărunt. Romancierul poate descrie un detaliu de mimică, un zîmbet abia mijit, un tremur al mîinii — lucruri imposibile de comunicat de pe scenă la public. Prin tehnica primplanului, ele pot apărea în film ca și în epică. Romancierul poate mișca mulțimile, poate descrie o bătălie sau o ridicare a maselor în ansamblul lor, văzute de la înălțime. O poate face și cineastul. În *Setea*, cîteva scene izbutite înfățișează mișcarea maselor cu vigoarea și exactitatea observației care au fost lăudate în roman. Și în *Tudor* prezența maselor se face convingător simțită, se întrepătrunde cu ritmul susținut al narațiunii.

E drept că nu toate scenele de masă din *Setea* sînt la fel de adevărate și de adîncite. Dar cele eșuate nu se datoresc limitelor estetice ale filmului, ci sînt efectul unor insuficiențe de regie sau de scenariu. Astfel, momentul foarte puternic în roman al ciocnirii dintre săteni și «moțogani» e tratat de regie cu mijloace convenționale, surprinzător de deosebite de lupta din gară, de exemplu. Țăranii moți fac toți același gest, ridică coasele cu o uniformitate artificială, ca într-un final de operă.

În aceste cazuri avem de-a face cu folosirea defectuoasă ori insuficientă a mijloacelor specifice, prin care cinematograful poate cuprinde direct și în totalitatea lor mișcările maselor. Scena, cît ar fi de largă, nu permite teatrului decît tratarea simbolică. Un grup restrîns e destinat să reprezinte o vastă mulțime.

Dar, alături de caracterele care apropie scenariul de epică și ușurează ecranizările, altele aparțin mai

curînd dramaturgiei. Am pomenit de una — principală. Ca și teatrul, spectacolul cinematografic e limitat în timp. Nici măcar filmele în serie nu se pot compara în cuprindere cu romanele vaste. Ca și teatrul, cinematograful trebuie să trieze mai sever momentele și firele acțiunii, ceea ce dă o intensitate superioară conflictului. De aceea, ecranizările de romane celebre sînt puse în alternativa de a renunța la părți întregi din acțiune și la personaje importante, sau de a face scenarii și filme confuze, încercînd să transpună tot ce cuprinde un roman vast. De aceea, crearea unei cinematografii naționale nu se poate bizui decît în mod secundar pe ecranizări și pune accentul pe scenariile originale, gîndite în vederea filmului.

Specificul literaturii cinematografice se imprimă și în felul cum e folosit dialogul. În cinematograf, dialogul e un element ajutător și nu poate deveni centrul exclusiv al atenției. Ca și alte cerințe estetice ale scenariului, aceasta depinde de tipul de film, de problemele particulare pe care le pune, și nu se poate transforma în dogmă. E și o problemă de stil individual. Dialogul extins e uneori indispensabil. În *Procesul maimuțelor* al lui Stanley Kramer, mai bine de jumătate din film se petrece în sala tribunalului. E firesc ca aici dialogul să joace un rol foarte important. Afirmația e valabilă și pentru *Adevărul* lui Clouzot, minus alunecările melodramatice și prea cu orice preț spirituale. Dar se poate remarca tendința de a folosi cuvîntul cu sobrietate. În capodopere ca *Balada soldatului*, *Insula*, se rostesc relativ puține cuvinte. Această puținătate implică mai multă exigență față de semnificația și puterea lor expresivă.

Béla Balász tăgăduiește posibilitatea estetică a reducerii dialogurilor.

Socotind că dialogul e unul dintre mijloacele fundamentale ale filmului sonor, Balász afirmă că «soluția acestei probleme nu poate fi în nici un caz în faptul că personajele vorbesc puțin sau de loc. Tăcerea pantomimei este un specific al genului. Însă, în

film, va deveni un specific al personajelor, o trăsătură a caracterului lor. [...] în felul acesta, în filmele noastre n-ar apărea decît personaje în mod grotesc şi neexplicabil taciturne.»

Observaţia e, totuşi, dezminţită de pomenita tendinţă. Cele mai multe filme contemporane — cînd nu înfăţişează un proces sau o dezbatere — reacţionează împotriva teatrului filmat. Primejdia de care vorbea Balász, ca trăsătura să se transmită personajelor şi să înmulţească taciturnii, e evitată în *Insula*, în filmele lui Ciuhrai şi, în măsură apreciabilă, în *S-a furat o bombă*. Apelul la sobrietate e oricînd binevenit şi niciodată nu vom reproşa unui film că are prea puţin dialog.

E una dintre dezbaterile care par încheiate, perfect clarificate, dar sînt reactualizate periodic de practica cinematografică. Acum treizeci de ani, o dată cu apariţia filmului sonor, Marcel Pagnol, foarte spiritual autor bulevardier francez, a avut revelaţia bizară a unei cotituri care subordona filmul teatrului. Meridional foarte iubitor de vorbe — a dovedit-o în mai multe filme, printre care şi *Nevasta brutarului* — Pagnol şi-a exprimat crezul artistic în aforisme numerotate, din care spicuim : «1) Filmul mut era arta de a imprima, de a fixa şi de a difuza pantomina. [...] 3) Filmul vorbitor este arta de a imprima, de a fixa şi de a difuza teatrul...» [1] M. Pagnol a primit însă replica iritat-ironică a lui René Clair, adversar hotărît al teatrului filmat. [2]

Rămîne, însă, deosebirea de pondere. Nici în teatru dialogul nu e unicul mijloc prin care cunoaştem personajele. Şi acolo intervin tipuri diferite. La Cehov sau Maeterlinck, tăcerea capătă funcţie dramatică. Iar teatrul modern se apropie de cinematograf printr-o construcţie mai mobilă, caută echivalente ale *flash-back*-ului, ale naraţiunii retrospective. Dar, în stadiul

[1] Marcel Pagnol, *Cinématurgie de Paris*, în Marcel Lapierre, *Anthologie de cinéma*, La Nouvelle Édition, 1946, p. 293.
[2] Vezi René Clair, *Réflexion faite*, Gallimard, 1951, p. 162—205.

actual de dezvoltare a celor două arte, graniţele rămîn. Teatrul nu posedă nici mobilitatea montajului, nici puterea de a accentua a primului-plan. Rolul dialogului dramatic e covîrşitor.

Nu cred că cinematograful se poate lipsi cu desăvîrşire de cuvînt. Se pot cita exemple. Filmul japonez *Insula, Balonul roşu* şi — în mai mică măsură, pentru că aici absenţa cuvîntului e mai forţată — *Călătorie în balon* sînt reuşite izolate. Dar mijloacele proprii filmului ştiu să comunice adesea cu claritate şi cu putere specifică de emoţie şi sugestie, încît fac inutil dialogul. În *Iluzia cea mare*, în casa de ţărani unde s-au refugiat prizonierii evadaţi, obiectivul se întoarce de mai multe ori la masa uriaşă, cu scaunele răsturnate pe deasupra, la care acum mănîncă doar femeia şi fetiţa. Imaginea vorbeşte singură. Sînt numeroase exemplele în care limbajul plastico-sonor face inutil textul. Să amintim de izgonirea pretorului din *Setea*. S-ar putea cita momente de acest fel din *Lupeni 29, Străzile au amintiri, Partea ta de vină*.

Scenariul şi montajul au mijloace specifice de a face inutil dialogul, fără a deforma caracterele. Acţiunea se poate comprima. Saltul în timp, elipsa, sînt permise filmului şi dificile în teatru. Filmul poate să devină pe parcurs sonor, şi nu vorbitor. Cei doi adolescenţi din *Balada soldatului* îşi trăiesc idila sporovăind. Nu-i auzim, le vedem doar mimica verbală. Limbajul «vizibil», de care vorbeşte Balász, se poate aplica filmului sonor ca şi filmului mut. Depinde de arta scenaristului şi regizorului ca reducerea dialogului să nu dea impresia de artificiu şi de incoerenţă. Şi e, desigur, necesară o punere în gardă împotriva tăcerii cu orice preţ, devenită artificiu.

Cîteva dintre ultimele noastre filme au ştiut să răspundă cerinţelor specifice cu privire la dialog. A făcut-o, pe lîngă filmele citate mai sus, *Setea*, unde personajele vorbesc firesc şi expresiv — cu o umbră de şarjă latinizantă în ce priveşte politicienii «istorici».

În *Setea,* dialogul contribuie mult la conturul unui personaj cum e Gavrilă Ursu, cu vorba lui cumpănită şi cu solemnităţi biblice, în care străbate conştiinţa de stăpîn al familiei. Începuturile de înţelegere politică se desprind din convorbirea lui Petre cu ţăranul moţ. Bune rezolvări găsim şi în *Valurile Dunării,* în cîteva scene din *Mîndrie* sau din *Străzile au amintiri.*

Stăruie însă şi felurite forme de neînţelegere a ceea ce poate îngădui dialogul în film.

Abuzul de detalii tehnice, care rămîn obscure pentru cititorul mediu şi acoperă problemele umane — ceea ce s-a denumit tehnicism —, a fost criticat şi în literatură. În film, tehnicismul e mult mai supărător. O arată în mai multe rînduri scenariul *Mîndrie,* deşi Al. Ivan Ghilia evită asemenea primejdii în romanele şi reportajele sale. Liviu, unul dintre personaje, explică unui gazetar un proces tehnic : «Totul constă în acest ritm, în cadenţa de elaborare pe care am imprimat-o. Cum să-ţi explic ? Închipuieşte-ţi o reacţie în lanţ.» Potrivit scenariului, gazetarul face semne că a înţeles comparaţia. Nu acelaşi lucru îl poate spune şi spectatorul, care nu e dator să cunoască sensul termenului destul de special de reacţie în lanţ. Scenariul filmului *Mîndrie* comite eroarea de a lega foarte intim raporturile dintre personaje şi semnificaţia socială a conflictului — de înţelegerea unui proces tehnic destul de complicat.

Cusurul «literaturizării» artificiale ia forme felurite, între altele, pe aceea a confuziei de tip Pagnol. Dialogul teatral pătrunde în film.

Citind scenariul lui Paul Everac la *Omul de lîngă tine,* e izbitor că multe replici sînt scrise ca pentru scenă, chiar cu pedalarea pe efectul actoricesc.

Se petrece şi un fenomen paradoxal. Scenarişti care şi-au început scrisul ca scenarişti, şi nu ca nuvelişti sau dramaturgi, se simt atraşi de ispita replicii lustruite, sentenţioase ori retorice, avînd probabil aceeaşi iluzie de a înălţa scenariul prin literaturizare. Floricelele de stil, podoabele artificiale, retorismul, oriunde inadmisibile, supără mai tare în scenariu, de la care

pretindem mai multă sobrietate. Spectatorul se va arăta puţin receptiv la sentimentele pe care un personaj din *Portretul unui necunoscut* le împărtăşeşte astfel : «Numai să nu fugi... să nu fugi... te iubesc şi acum... de cînd ai crescut... ai păstrat privirea ta gravă... surîsul tău cuminte. Dar să nu fugi... în fumul ăsta te pierd...», sau la explicaţia intenţionată dramatică dintre Darclé şi soţul ei : «Eşti mama copilului nostru... soţia mea... femeia pe care totuşi o iubesc...»

Caracterul de etapă pregătitoare al filmului înseamnă, pentru scenariul literar, mai multă atenţie la aspectul concret al lumii, la posibilitatea de a traduce trăsăturile semnificative, pe care le-a notat scenaristul, în limbajul de forme şi sunete al filmului. Scenaristul nu e obligat să aibă pregătire tehnică. Traducerea efectivă a fiecărui moment al acţiunii în unghiuri de filmare, planuri apropiate sau depărtate, în metri de peliculă, sunete de fond, lumină etc. o face scenariul regizoral. Dar scenariul literar asigură posibilitatea acestei traduceri, căutînd să dea cît mai multă concreteţe naraţiunii, să evite pe cît posibil abstracţiile sau formele de analiză, pe care limbajul cinematografic nu le poate transpune decît artificial. Formele scenariului pot diferi. Unii scenarişti preferă naraţiunea presărată cu dialoguri, naraţiune în aparenţă asemănătoare unei nuvele. Alţii folosesc forma dramatizată, cu un minim de povestire. Indiferent de modalitatea adoptată, e indispensabilă atenţia la posibilitatea de transpunere, la limbajul fotografiei în mişcare şi al sunetului.

Dacă aceasta ar fi singura preocupare a scenaristului, n-am ajunge prea departe şi n-am putea deosebi un film poliţist de serie de o autentică realizare cinematografică. Problemele tehnice sînt importante în măsura în care fac posibilă înfăptuirea marilor rosturi ideologice şi artistice ale filmului.

Adevăruri fundamentale, pe care literatura le-a dezbătut, le-a clarificat de mult, mai sînt neglijate

uneori în scenariu. Este, poate, şi o rămăşiţă a minimalizării genului, socotit că trebuie, în primul rînd, să amuze şi să emoţioneze. Eroarea e dublă, căci mijloacele superficiale şi şablonizate nici nu mai amuză, nici nu mai emoţionează.

Scenariul filmelor *Nu vreau să mă însor* ori al *Vacanţei la mare* abundă în străvechi şi foarte previzibile încurcături comice, cu mult folosite confuzii de persoane şi fapte. S-ar putea obiecta că, în primul caz, e vorba de o comedie muzicală, căreia ar fi excesiv să-i pretindem altceva decît comicul de situaţii.

Ca şi în literatură sau muzică, ar fi absurd şi în film dispreţul faţă de aşa-numitele genuri «uşoare», cu largă putere de circulaţie şi cu menire bine definită. Ele nu se pot pune pe acelaşi plan şi nu se pot judeca după aceleaşi criterii cu simfonia sau cu drama. Dar tratarea arogantă a «genurilor minore», considerate în afara artei, trădează, de obicei, o optică estetizantă. Comedia muzicală, filmul-operetă, filmul de aventuri sau de detecţie pot instrui amuzînd. E natural ca, în asemenea genuri, caracterele să fie mai puţin adîncite şi să primeze comicul de situaţii sau peripeţia aventuroasă. Aceasta nu înseamnă că lor nu li se aplică criteriile fundamentale ale artei. Nu vom judeca o romanţă sau un cîntec satiric cu aceleaşi măsuri pe care le folosim pentru muzica lui Enescu ori pentru poezia lui Arghezi. Dar nu putem accepta nici lipsa de semnificaţie, nici banalitatea. În *Vacanţa la mare,* de pildă, nu e supărător faptul că domină comicul de situaţie, ci că aceste situaţii denotă puţină inventivitate comică, ceea ce slăbeşte puterea de comunicare a ideilor, pe care scenariul respectiv vrea să le transmită.

Cîteva comedii produse în ultimii ani de cinematografia noastră fac prea puţine încercări de a merge mai departe, de a atinge comicul de caracter şi satira cu semnificaţii mai adînci. Cele cîteva ecranizări după Caragiale — *Două loturi, D-ale carnavalului, Telegrame* — au tradus în oarecare măsură virtualităţile

textului, dar au stăruit mai mult şi uneori superficial asupra laturilor groteşti. Restul comediilor — *Alo, aţi greşit numărul!, Băieţii noştri, Nu vreau să mă însor, Vacanţa la mare* — îşi mărginesc vizibil aspiraţiile.

Şi în alte tipuri de filme, îndrăzneala creatoare poate sparge şabloanele şi descoperi mijloace care să comunice expresiv spectatorului idei însemnate. Filmul *Darclé* e o binevenită rememorare a unei etape din istoria muzicii româneşti — lupta artiştilor de talent cu nepăsarea şi cosmopolitismul oficialităţii şi «*high-life*»-ului, pentru crearea operei naţionale. În acest sens narează scenariul viaţa Hariclei Darclé, care a impus arta noastră interpretativă pe marile scene ale lumii. Dar scenariul nu s-a rupt suficient de schemele puse în circulaţie de cîteva filme muzicale americane şi italiene — *Melba, Carusso, Verdi.*

Cu mai multe prilejuri, filmul s-a arătat în stare să trateze cinematografic scene de dans, să dea mişcărilor rostul de a caracteriza personajele şi situaţiile: o dovedesc *Glinka,* filmul lui Alexandrov, iar mai recent *West-Side Story,* tensiunea din *Moara cu noroc,* revolta mocnită din *Ciulinii Bărăganului.* Iar experienţa filmului muzical arată că se pot găsi şi alte căi, la alt nivel de expresivitate.

Cu privire la problemele speciale, pe care le pun filmele de gen, trebuie reamintită o cerinţă specifică: respectarea faptelor şi a culorii istorice. Acum cîţiva ani, ecranizarea nuvelei lui Caragiale, *Două loturi,* se petrecea în bună parte într-un local uriaş de minister, cu scări monumentale, cum n-a existat vreodată la noi la sfîrşitul secolului trecut. Alcătuit de doi muzicologi, scenariul *Darclé* denotă o serioasă informaţie de specialitate. E regretabil că informaţia n-a fost tot atît de exactă în domeniile învecinate, pe care le parcurge textul. S-ar fi putut evita astfel ca, printre semnatarii telegramei de felicitări, adresate marii cîntăreţe de un grup de admiratori din ţară, după 1900,

să fie trecut şi Anton Bacalbaşa, care murise cu un an mai înainte. Evocările istorice, care au urmat — *Lupeni 29*, ori *Tudor* — au tratat cu mult mai multă grijă exactitatea detaliilor şi au obţinut un cadru istoric mai convingător.

Darclé, Secretul cifrului, Pisica de mare fixează un nivel mediu pentru producţia de filme. Nivelul acesta mediu progresează. Maturitatea artistică o afirmă însă filme ca *Setea* sau ca desenele lui Gopo. S-au creat premisele pentru un număr mai mare de bune scenarii originale. Apariţia lor va face posibilă o etapă superioară în dezvoltarea filmului românesc.

NOTE DESPRE SCENARII

ECRANIZARE, COLABORARE

Am citit — una după alta — şapte-opt participări la o discuţie despre scenariu.[1] Lectura a fost plăcută. Mai toate sînt scrise cu vervă. Am putut, între altele, constata că Gopo îşi mişcă ideile cu aceeaşi rapiditate cu care îşi mişcă omuleţul preistoric. Şi — pe lîngă vervă — mai toate spun cîte ceva interesant. Dar participările aparţin în cea mai mare parte creatorilor de filme, scenariştilor şi regizorilor. Lucrul e firesc. I se datoreşte însă şi o altă impresie, pe care o trezeşte lectura lor în şir. Accentele diferă, cad pe vervă — la scriitori — sau pe tonul doct — la cîţiva regizori. Dar, destul de des, aluziile amintesc de certurile dintre părinţi, cînd îşi atribuie reciproc culpa pentru cusururile odraslelor.

Un punct preliminar : ecranizări sau scenarii originale ? Ridicată de Eugen Barbu, problema a fost respinsă cu oarecare vehemenţă de Petre Sălcudeanu, care, totuşi, a discutat-o pe cîteva pagini. Dar stringenţa practică a întrebării e evidentă. De răspunsul dat, explicit sau nu, depinde nu abandonarea unei direcţii sau a alteia — nimeni nu cere aceasta —, ci

[1] Vezi revista *Cinema*, nr. 7—12 din 1963 şi 1—5 din 1964.

o anumită orientare a creației, accentul pus pe preocupări diferite.

Eugen Barbu și-a afirmat «o veche convingere» : «că filmele cele mai bune se fac... după opere literare». Afirmația nu este însă ilustrată de exemple cinematografice. Faptele arată altceva. Nu putem spune că experiența cinematografiei noastre conchide în favoarea ecranizărilor, deși procedeul a fost copios folosit. Iar dacă vom recurge la un test foarte simplu și vom lua, la întîmplare, zece-douăzeci de nume de prim-plan din cinematografia universală — Chaplin sau Eisenstein, Clair sau de Sica — răspunsul e fără echivoc. Ecranizările au un rol firesc la începutul filmului, în genere, sau în formarea cinematografiilor naționale. Drumul filmului — de la distracția facilă la maturitate — a trecut și prin etapa denumită, cu involuntară ironie, «film de artă», care a ilustrat și a masacrat multe opere celebre. Acest moment din copilăria filmului a însemnat un stadiu pueril al ecranizării, care, ulterior, a ajuns pretutindeni și la opere majore. Dar, pentru o cinematografie matură, calea aceasta nu poate fi nici unica, nici principala. De altfel, greutățile se deplasează. *Celebrul 702* arată că se poate face ușor dintr-o piesă reușită un film slab. Ar fi nedrept să dăm toată vina pe regizor și să nu observăm că, devenit autor al ecranizării, Al. Mirodan a continuat să fie foarte spiritual dramaturg și — în puțină măsură — scenarist.

Lăsînd la o parte problemele — nici ele foarte ușoare — ale ecranizării, în discuție rămîne ceea ce împiedică scenariul original să fie un bun punct de pornire, limba care face să vibreze clopotul creației regizorale, cum o consideră metaforic H. Rohan sau, mai precis, axa literară a unei sinteze între arte. Termenul l-a supărat pe regizorul Iulian Mihu, dar mi se pare cel mai propriu.

Problemele filmului nostru nu se reduc la scenariu. Ponderea specifică — ca să ajungem și la acest termen, atît de drag cineaștilor — a regiei e confirmată și de succese, și de deficiențe. De *Lupeni 29, Tudor,*

Pădurea Spînzuraților. Dar și de agitația inutilă a aparatului, de transplantarea cîte unui efect fără raport cu ideea filmului și cu stilul său general, de coexistența procedeului sofisticat cu eroarea elementară. O discuție — de pildă, despre descoperire artistică și manierizare în regia noastră — ar fi și ea interesantă.

E greu să nu constatăm decalajul în raport cu dezvoltarea prozei sau a dramaturgiei, genuri înrudite, dar cu care scenariul nu se confundă. Cu excepții fericite, decalajul persistă în producția curentă, care mai recurge la șabloane sau se abate uneori de la cerințe elementare de construcție a situațiilor și caracterelor. *Primăvara fierbinte* sau *Partea ta de vină* au schițat probleme interesante și le-au pierdut pe drum, îndreptînd fabulația spre banal, în primul caz, spre enigmă și detecțiune, în al doilea.

Denivelările pot fi observate și din alt unghi. Să comparăm proza lui Al. Ivan Ghilia sau Paul Anghel cu scenariul la *Mîndrie* sau la *Aproape de soare*. Operația se poate repeta și cu scrisul lui Țic în raport cu *Cinci oameni la drum* sau al lui I. Hobana.

Să fie o minimalizare a genului ? Minimalizarea se observă într-un singur domeniu, al comediei cinematografice. Acolo majoritatea încercărilor s-au menținut cu hotărîre la vodevile și la înveșmîntarea cu straie noi a unor încurcături venerabile. Comparînd *Vacanța la mare* cu *Ilie face sport* e greu să descoperim progresul — evident în alte sectoare ale filmului.

În alte genuri nu cred că alcătuirea de scenarii să fie apreciată ca o ocupație măruntă. Dimpotrivă, se poate observa în *Mîndrie* ori în *Partea ta de vină* tendința unor căutări artistice mai noi — căutări în parte fructuoase. Dezlegările sînt însă bruscate și se tinde la compensarea inconsistențelor prin momente de «pură plastică cinematografică», prin fotografii impresionante — avem, lucru de seamă, operatori excelenți — ale procesului de producție... În literatură, asemenea stăruință, care maschează omul și problemele lui, reprezintă, de asemenea, o etapă depășită.

Principala cauză a denivelării constă, cred, în faptul că scriitorul, devenit scenarist, e prea puțin preocupat de film, ceea ce dovedește că problemele specificului sînt greu de înlăturat, oricum le-am denumi. Scenariul e croit la început strict literar și prea puțin cinematografic. Fie pe parcurs, fie — mai frecvent — după discuțiile de la studio, scriitorul își dă seama că materialul nu încape în spațiul îngăduit unui spectacol cinematografic și nu se potrivește cu ampla lui croială. Dacă această modestă terminologie artizanală supără pe creatorii cu nimb, să le amintim că un mare înaintaș, care se dorea bun meșteșugar, a stăruit în comparația scrierii literare cu fabricația conștiincioasă a unei perechi de ghete ! Urmează modificările, bruscările și uneori șablonizările.

Dacă scenaristul descins din prozator sau dramaturg s-ar gîndi suficient la rostul activității sale, la faptul că scrisul lui e o fază, — esențială, dar urmată de altele, destul de numeroase — dintr-o creație de echipă, ar ști să caute și să evite. Să caute momente pe care să le potențeze regia, operatorul, montajul. Mișcarea maselor în contrapunct cu destinele individuale din *Lupeni 29,* accentele epice din *Tudor* au fost gîndite de scenarist — dar gîndite cinematografic.

Soluția a fost sugerată de Eugen Barbu și de Gopo, care au vorbit de colaborare. Gopo a citat mai multe cupluri cunoscute de regizori și scenariști. E vorba însă de colaborare efectivă și permanentă, nu de supervizare regizorală, care să răstoarne scenariul terminat. O colaborare conștientă de necesitatea schimbului și a controlului reciproc, în stare să-l facă pe scriitor să vadă cum se prelungește cinematografic plăsmuirea lui, iar pe regizor să înțeleagă că nu va putea compensa crăpăturile unui personaj, neverosimilul unei situații, printr-un unghi inedit. Încrucișarea de florete, între doi oameni evident talentați ca Eugen Mandric și Iulian Mihu, arată că o astfel de colaborare nu se obține ușor. Mi se pare însă utilă.

Problemele de dezvoltare ale filmului nostru nu se reduc la tehnică. Și aici măiestria înseamnă mai mult decît tehnică ; ea pornește de la capacitatea de a descoperi și traduce, reflexiv și emotiv, conținutul realului. Dar procesul de maturizare a filmului românesc ne cere să punem un accent deosebit pe înțelegerea a tot ce implică adoptarea unui procedeu, pe logica unui limbaj. Problema pare tehnică ; e însă, în primul rînd, estetică.

Specialistul se extaziază sau condamnă un cadru, o profunzime de cîmp, aprobă un panoramic executat cu eleganță. Aprecierea aceasta strict tehnică a omului de specialitate e foarte necesară. Dar, pentru spectator și critic, esențialul constă în măsura în care procedeul a fost făcut să vorbească limpede și logic, în capacitatea lui de a comunica un sens. Ideile artistice ne interesează, și nu virtuozitatea izolată a unui plan.

A fost prietenul meu stimulează o astfel de discuție prin felul povestirii cinematografice. Nu ne vom mai referi la celelalte laturi, ci doar la scenariu și la modalitatea pe care a încercat-o cu o lăudabilă îndrăzneală.

Scenariul lui Dumitru Carabăț și Mircea Mohor și-a propus să facă portretul unui vechi activist revoluționar, să-i urmărească prezența în viață, puterea de acțiune morală. «Să-i facă portretul» — se referă la sursa unora dintre însușirile, dar și a unora dintre slăbiciunile filmului. «Nenea Matei» e urmărit în mai multe situații foarte diferite ; e pus să ia atitudine într-o grea problemă pedagogică, față de un tată care-și neglijează copilul și-l îndepărtează afectiv, să dezlege cazuri de conflicte profesionale ori litigiile etice și amoroase ale cîtorva tineri. Intenția de a crea un portret dinamic, plimbînd prin situații felurite pe eroul interpretat cu masivitate și omenie de N. Sireteanu, se înfăptuiește întrucîtva. Puterea de influență

morală a lui «Nenea Matei» iradiază asupra celor din jur. Dar, neantrenat efectiv în acțiune — cu excepția înfruntării din ultimele scene cu nepotul său, medicul Tudor —, personajul nu depășește, în cea mai mare parte a filmului, rolul de sfătuitor.

Sînt în scenariu mai multe momente, care dovedesc putere de observație umoristică. Astfel e scena în care muncitorii vin să admire — la primul ei drum — locomotiva pe care au lucrat-o, ori demnitatea cu care băiețașul Ion se recomandă noilor sale cunoștințe. Sînt bune și momentele în care copilul înstrăinat de familie, cu gravitate precoce, se refugiază pe terasa blocului și se pasionează pentru astronomie. Dar o anumită stîngăcie a scenariștilor apare nu numai în replicile convenționale și în excesul de sentimentalism, ci, mai ales, în construcția personajelor și a narațiunii cinematografice. Scenariul e prea doritor să nu uite nici o problemă majoră de muncă, de etică profesională, pedagogică sau amoroasă. Puse în grabă, problemele par simplificate și sînt prea facil rezolvate în final. În abstract, putem accepta ezitarea unui chirurg în fața dragostei și căsătoriei, pe care pasiunea lui profesională le-ar considera drept piedici. În film, datele care explică îndepărtarea temporară a lui Tudor de Ana sînt inconsistente și situația apare forțată.

Cel mai supărător se simte disproporția, între aspirațiile și experiența artistică a scenariștilor, în însuși modul narațiunii.

A fost prietenul meu e un film povestit la persoana întîi. Procedeul e frecvent în literatură, dar destul de rar în cinematografie. În afară de un film polițist al lui Preminger, în care rostul primei persoane era de a accentua surpriza, ne vine în minte ecranizarea lui John Ford după romanul lui Llewelyn *How green was my valley* (care a rulat la noi sub titlul *Casa din vale*). Probabil că s-ar mai putea găsi și alte exemple, dar nu multe. Căci procedeul are capacitatea de a intensifica potențialul emotiv al povestirii, dar o silește să-și autolimiteze cîmpul observației. În film, ca și în literatură, narațiunea la persoana a treia are perspectivă nemărginită, poate observa și ne poate comunica orice. Introducerea unui narator obligă povestirea să rămînă în cadrul experienței și al puterii de înțelegere a acestuia, să nu depășească faptele pe care el le-ar fi putut afla și să nu contrazică modul lui de a gîndi și de a vorbi. Lucrul e mai stingheritor decît în literatură, căci mijloacele literare de a construi personajul sînt destul de diverse și pot compensa această limitare. Dificultățile sporesc atunci cînd e vorba de un copil. Poate că de aceea, ecranizînd *Marile speranțe*, romanul lui Dickens scris la persoana întîi, David Lean l-a transpus la a treia persoană.

E ușor de înțeles ce i-a îndemnat pe cei doi scenariști români să adopte procedeul. El dă povestirii farmec și suplețe, faptele se reconstituie așa cum se ivesc în amintire, cerute de un moment al dialogului. Dar se pare că, atrași de posibilitățile oferite, autorii n-au încercat să adîncească estetic procedeul și nu au observat obligațiile de verosimil, pe care le implică. L-au complicat din capul locului în chip bizar. Filmul e narat de pionierul Ion. Acesta îi vorbește despre «nenea Matei» unei fetițe de șase-șapte ani. S-ar părea că Ion trebuie să vorbească de la nivelul său de observație și potrivit cu ceea ce poate pricepe un copil mai mic. Dar se vede îndată că scenariștii au introdus al doilea copil, mai mult pentru zîmbetul înduioșat, pe care un glas și o față proaspătă îl smulg spectatorului.

Se creează astfel o situație ciudată. Scenariul ne spune cu insistență că aceasta e povestirea lui Ion. Filmul se deschide și se încheie cu comentariul băiatului. Narațiunea se întrerupe pentru a reveni la cei doi copii. Regizorul Andrei Blaier — care confirmă aici o experiență a filmului cu copii cîștigată cu *Mingea* și *Ora H* — insistă, de asemenea, în scena vizitei lui Ion la uzină, prin efecte de supraimpresiune, asupra ideii că acestea sînt fapte cunoscute de Ion, trăite

de el. Dar restul filmului ignorează senin punctul de pornire. Mai multe momente narate — greutățile dragostei dintre aviatorul distrat și învățătoare, oscilările lui Tudor între dragoste și profesie, sînt deasupra înțelegerii unui copil și în afara faptelor pe care le putea cunoaște.

Conștienți, probabil, de lipsa verosimilului, scenariștii au încercat să construiască o cîrje pentru povestire. În timp ce copiii vorbesc pe terasă, în penumbră, se ivește «Balaurul», prietenul lui Matei, care-i ascultă și făgăduiește celor doi eroi — sau poate spectatorilor — că le va explica el ce n-au priceput. Soluția e ineficace. «Balaurul» nu apare efectiv ca povestitor, și multe din faptele narate — scenele intime între îndrăgostiți, scenele de la spital — scapă în întregime cîmpului său de observație și de cunoștințe.

Scenariștii ar putea avea impresia că li se fac șicane mărunte. Trebuie însă să-și dea seama că astfel de amănunte au consecințe estetice, răpesc din soliditatea povestirii și din consistența personajelor. Procedeele noi, menite să intensifice puterea filmului de a comunica idei artistice, de a ne vorbi expresiv despre viața zilelor noastre, sînt demne de încurajare. Cu condiția să nu fie alese pentru pitorescul lor și pentru efecte neînsemnate și să respecte exigențele de motivare și de verosimil.

VOJTECH JASNY ȘI LIRISMUL CINEMATOGRAFIC

Vojtech Jasny a devenit cunoscut la noi o dată cu filmul *Cînd vine pisica*. Era, totuși, al doilea film. Cu cîțiva ani înainte, în 1959, Jasny a debutat stîrnind discuții și nedumeriri, mărturisite sau nu. Se regăsesc, în *Cînd vine pisica,* o direcție și un stil anunțate și de *Dorința* — în special o calitate poetică și o înclinare accentuată spre meditație și spre lirism, pe care umorul le împiedică să devină excesive.

Aceste caractere se degajă, în al doilea film, dintr-o acțiune care lasă fantasticul să pătrundă firesc în cotidian. *Cînd vine pisica* participă la mai multe genuri. Ușurința cu care intervine miraculosul introduce filmul în lumea basmului. Morala, pe alocuri stăruitor accentuată, îl transformă într-un apolog — o povestire cu tîlc educativ. Astfel că acest elogiu al prospețimii, al onestității, scoate destul de bine la iveală și însușirile lui Jasny, și unele riscuri ce-l pîndesc. Există la el puterea de a descifra în cotidian înțelesuri mai adînci, grație proaspătă — e dintre puținii cineaști care știu să cerceteze lumea copilăriei fără dulcegării și șabloane. Nu vrem să repetăm cele spuse despre un film mult comentat, ci să ne referim la un teritoriu mai puțin prospectat al cinematografului. În filmul lui Jasny se remarcă puțin obișnuite virtualități poetice. Mai există și pericolul de a transforma generalul în vag. Și prin ceea ce apără, și prin ceea ce respinge, *Cînd vine pisica* aparține moralei socialiste. Dar, chiar în condițiile unui gen care alternează fantasticul cu cotidianul, se simte că acest cotidian e prea puțin datat. Supără în al doilea film și lungimile, plumbul pe care-l constituie pe alocuri repetițiile stăruitoare.

Cineastul, încă foarte tînăr — care a convins după două filme că e o personalitate dintre cele mai interesante — își caută drumul, dar îl caută pe anumite coordonate. Una dintre ele e cea lirică. Din acest punct de vedere, credem că *Dorința* a avut mai multă omogenitate, a fost mai puțin amestecat. Filmul era de o extremă discreție și a fost nedreptățit. Deși premiat la Cannes, a rămas puțin cunoscut, n-a avut parte de săli pline ca acela care l-a urmat. A surprins, probabil, dispariția acțiunii propriu-zise. *Dorința* era format din patru episoade, care, după o veche metaforă, asemuiau vîrstele omului cu vîrstele anului. Cî-

teva întîmplări mărunte din viața unui copil, o idilă între doi tineri și despărțirea lor, portretul unei țărănci mature, proprietară individuală, rămasă izolată în sat și în viață, moartea unei bătrîne învățătoare. Imaginile nu se grupau pentru a urmări un fir continuu de acțiune, ci pentru a comunica o anumită impresie legată de atmosfera generală a episodului : orizontul nemărginit descoperit sau vitalitatea primei copilării, elanul adolescenței, care învinge și tristețile despărțirii, oboseala surîzătoare a bătrînei învățătoare, prezența ei, care stăruie în amintirea fiilor, în timp ce viața reîncepe o dată cu nașterea unui copil. Fără acțiune dramatică sau epică, *Dorința* a fost un poem cinematografic dominant liric. Surpriza care l-a întîmpinat arată că genul este încă prea puțin tratat.

Sensul obișnuit — destul de restrîns — în care se folosește termenul de *poem cinematografic* se acoperă cu acela de *poem comentat în imagini*. Dintre exemplele nu prea numeroase ce se pot da, sînt de amintit, în cinematografia progresistă franceză, *La rose et le réséda,* după un poem din rezistență al lui Aragon, sau chiar un cîntec în imagini — *Mon ami Pierre* — povestea vieții unui pescar din Atlantic, cu refrene cîntate de Yves Montand. În aceste cazuri, imaginea are un rol subordonat, întovărășește versul și-l traduce plastic, păstrînd drept singur mod de afirmare, oarecum independentă, variațiile și asociațiile de imagini în jurul temei pe care i-o oferă versurile.

Un alt sens se referă la o anumită calitate poetică a filmului. Paginile despre Dovjenko o pomenesc îndreptățit. La fel de îndreptățit e folosită și pentru alți autori de filme : pentru Pudovkin în *Mama,* pentru René Clément în *Bătălia șinelor*. În afară de această latură esențială — traducerea patosului revoluționar în plastica cinematografică — diverse alte tărîmuri ale poeticului își pot afirma prezența : tristețea lui Carné din *Cheiul cețurilor,* poezia renunțării la dragoste a omului matur din *Tăcerea e de aur* al lui Clair.

Se poate vedea ușor că sensurile în care e luat *poeticul* în cele două cazuri nu sînt de loc identice. În primul sens e vorba de o situație foarte precisă — comentarul prin imagini al unui poem. Cel de-al doilea — mult mai larg — se referă la o anumită calitate a imaginii în cinematografie, și confundă adesea poeticul cu liricul.

Pentru că în critica și estetica cinematografică persistă în acest domeniu neclarități — o arată chiar această echivalare a poeticului cu lirismul — intră în discuție cîteva premise generale. Avem de-a face cu unul dintre domeniile esteticii filmului, în care confuziile de termeni sînt un fel de barometru al insuficientei clarificări.

În ce măsură e justificată aplicarea terminologiei literare — *poetic, liric, epic* — în alte arte ? Înaintea cinematografului, muzica, artele plastice au practicat acest împrumut. Muzicologii vorbesc curent de calitățile poetice ale lui Schumann și Debussy. Există și în pictură exemple corespunzătoare. Fiind vorba, însă, de analogii, intervine coeficientul corespunzător de aproximație și asemenea calificări au adesea doar valoare metaforică. Utilitatea terminologiei literare crește cînd e vorba de asocierea literaturii cu alte arte. Atunci literatura își impune termenii. E consecința faptului că limbajul ei are o precizie superioară oricărei alte arte. Vorbim de muzică dramatică și de muzică lirică. S-a încetățenit chiar modul de clasificare a vocilor după astfel de criterii cu sursă literară, și se distinge soprana dramatică de cea lirică.

Sinteză artistică — avînd literatura drept componentă —, cinematograful cunoaște cu și mai multă îndreptățire clasificări pe genuri, care rămîn tributare literaturii, fără a forța artificial greutatea specifică a literarului în film. Nu reducem filmul la literatură, dacă distingem tipul construit *dramatic* de cel *epic*. Dintre filmele italiene ale ultimilor ani, *Ucigașul plătit* aparține primului tip. *Cu toți acasă* — celui de-al doilea. Mai clară e structura epică a peliculelor

ce urmăresc istoria unei familii sau o biografie. Ca şi în literatură, care cunoaşte teatrul epic şi schiţa-scenetă, genurile se combină şi în film, se întîlnesc forme de tranziţie. Tot ca şi în literatură, în linii mari, distincţia se păstrează.

Din acest unghi, ceea ce denumim, adesea neprecis, *poem cinematografic* e o modalitatate plastică a liricului. Scenariul şi imaginea comunică direct o impresie, o idee artistică, recurgînd în mică măsură la naraţiunea cinematografică ori la un conflict intens, de tip dramatic.

În cele două filme ale sale, Jasny a ştiut să transmită o vibraţie lirică, să viseze şi să mediteze asupra vieţii, acordînd fabulei propriu-zise un rol minim. Scenele de început din *Cînd vine pisica* au o astfel de rezonanţă lirică. Naraţiunea e aici redusă şi fără importanţă în sine. Dar, prin ochii bătrînului vagabond, viaţa din vechiul oraşel ceh cu micile ei întîmplări, bucurii şi intrigi, cu figurile de fiecare zi, capătă sens mai adînc. Filmul devine meditaţie asupra unei existenţe colective, şi perspectiva din turn îşi are tîlcul ei, surprinde unitatea diverselor întîmplări care se desfăşoară simultan.

În *Dorinţa,* trei din cele patru părţi — cu excepţia episodului din sat, construit nuvelistic — aveau structură lirică, erau momentele unui poem asupra vieţii. Nu există naraţiune propriu-zisă în episodul de dragoste. Cele cîteva momente, întîlnirea, plimbările cu bicicleta, despărţirea — nu încheagă un fir epic. Au însă continuitate prin impresia de vitalitate tulburătoare, comunicată sobru, adesea eliptic. Scena despărţirii constituie un bun exemplu. Cei doi tineri şi-au luat rămas-bun. Fata, care pleacă, stă la fereastra compartimentului. Dar curînd vitalitatea adolescenţei, farmecul peisajului, viaţa care se deschide înainte ca o aventură voioasă şi fără capăt, îi schimbă expresia. Cu un zîmbet ce întîmpină toate, soarbe peisajul, aplecată pe fereastră.

Lirismul cinematografic nu se confundă cu folosirea metaforei sau a altor figuri de stil. Domeniul stilisticii filmului e adesea tratat prin identificări literare. Dar aceasta e altă problemă. Trebuie spus doar că — aşa cum poezia se reduce la o combinaţie de metri şi de figuri de stil numai într-o înţelegere de belfer — lirismul cinematografic nu are neapărat nevoie de exprimarea figurată. Jasny o foloseşte în măsură mică. În *Dorinţa,* singura mai importantă e scena din final, cînd tînărul inginer, care şi-a pierdut mama, află în vuietul şantierului că nevasta lui a născut. Ideea ar putea părea simetrie banală. Delicateţea şi sobrietatea lui Jasny o fac emoţionantă. Folosirea metaforei şi a simbolului sînt, şi în film, în funcţie de stilul individual şi, mai ales, de tactul artistic al regizorului. Pot deveni supărător de convenţionale. Dar în *Casa în care locuiesc,* film al eroismului cotidian, o scenă ce se repetă simbolic la început şi în final are neobişnuită intensitate lirică şi grandoare meditativă. În primele scene, eroul, copil, iritat de eleganţa ce-i pare fandosită a unei fetiţe, o stropeşte cu noroi, ca din nebăgare de seamă. În final, eroul, care a trecut prin război, şi-a pierdut iubita, pe fetiţa de odinioară, vede cîţiva copii repetînd aceeaşi întîmplare. Rămîne cu privirea aţintită, apoi se întoarce către aceia care, de la fereastra casei, îl cheamă la viaţă. E în această repetiţie ideea perpetuării înţelepte a vieţii.

Lirismul cinematografic nu se reduce la poemul comentat şi nu e circumscris la filmul artistic propriu-zis. Fără să existe identitate de situaţii, se impune şi aici o analogie cu literatura. Reportajul literar e una dintre numeroasele punţi, care leagă literatura de ficţiune de transcrierea faptelor reale. Filmul documentar cunoaşte grade şi forme diferite de prezenţă a transfigurării artistice şi a comunicării lirice. A realizat-o I. Bostan în imaginile lui din Deltă. A izbutit-o în mai multe rînduri Mirel Ilieşu. Lirismul în imagini e sensibil în *Rădăcini,* pelicula închinată unui artist ori-

ginal şi viguros, Géza Vida. Petru Comarnescu a criticat filmul, considerîndu-l mai ales drept comentar incomplet asupra personalităţii lui Vida. E o problemă de critică plastică, asupra căreia nu am a mă pronunţa. Dar *Rădăcini* e operă de creaţie şi, în ansamblu, un bun poem cinematografic. Ajutat de imaginea expresivă şi originală a lui Sergiu Huzum, Mirel Ilieşu împărtăşeşte privitorului raportul dintre sculptor şi viaţa din jur. Chiar dacă analiza tematică a operei lui Géza Vida e incompletă, forţa de generalizare şi de comunicare a filmului e preţioasă.

Fără a concura în importanţă cu celelalte tipuri de filme, lirismul cinematografic are domenii felurite şi la fel de felurite moduri de afirmare. Riscurile se pot bănui. Există riscul excesului şi al manierismului, ori acela al scuzei, pe care căutarea liricului ar putea-o constitui pentru estetism şi dezlînare. Dar riscurile se pot evita prin fermitate şi bun-gust. Ele nu justifică neglijarea unui domeniu prea puţin explorat.

PERSPECTIVELE NEOREALISMULUI

La festivalul filmului ţinut la Veneţia în toamna lui 1960, decernarea premiilor a stîrnit un scandal care s-a prelungit multă vreme în presă şi a avut rezonanţe internaţionale. Principalele comentarii din timpul festivalului îl indicaseră drept laureat pe Luchino Visconti, pionierul neorealismului italian, pentru *Rocco şi fraţii săi.* Dar Vaticanul reuşise să impună ca director al festivalului un om de încredere, care a manevrat din culise, pe baza unei străvechi experienţe de intrigi pioase. Premiul cel mare — «Leul de aur» — a fost acordat francezului André Cayatte pentru *Trecerea Rhinului,* film apreciat în general ca mediocru şi confuz.

Nedreptatea flagrantă a stîrnit indignare în cercuri destul de felurite. Serghei Bondarciuk, membru al juriului, şi-a exprimat public dezacordul. Au protestat şi alţi critici, printre care şi directorul săptămînalului *Tempo.* Visconti, înlăturat pentru a treia sau a patra oară, a refuzat premiul de consolare oferit.

Întîmplarea aceasta, de loc neobişnuită pentru cadrul de combinaţii dubioase în care se dezvoltă producţia capitalistă de filme, a arătat, între altele, două lucruri : că neorealismul, pe care mulţi comentatori cinematografici îl îngropaseră, e încă foarte robust.

În afară de filmul lui Visconti, care relua o temă mai veche a autorului lui *La terra trema (Pămîntul se cutremură)* — mizeria și destrămarea țărănimii sărace italiene — printre filmele premiate se numără și *Adua și tovarășele ei,* care, cu imperfecții, de concepție și realizare, spunea un adevăr foarte dur : că prostituția e inseparabilă de actuala organizație socială din Italia. După desființarea formală a caselor de toleranță, cîteva pensionare încearcă să-și schimbe existența, deschid un restaurant, dar sînt puse curînd în fața alternativei de a transforma localul într-un bordel clandestin, patronat de un personaj cu relații, sau de a-l închide. Refuză, strigă în public adevărul, ajung pe băncile comisariatului și, de acolo, la prostituția nedesființată de la colțurile de stradă. E de notat că, deși nu evită totdeauna platitudinile, *Adua și tovarășele ei* — remarcabil jucat între altele de Simone Signoret — se înrudește estetic cu neorealismul.

Festivalul de la Veneția din 1960 a mai arătat că ostilitatea oficială împotriva neorealismului a rămas la fel de vie. E o recunoaștere indirectă a forței lui de acțiune politică și artistică. Ostilitatea e mai veche. Într-un articol din 1950, Alberto Moravia povestea : «Îmi amintesc că am auzit într-un salon din Roma pe o doamnă, care călătorise mult și care se plîngea că filmul neorealist ne defăimează în alte țări și ne înfățișează ca pe o țară de cerșetori. „Există atîtea peisaje frumoase în Italia, spunea doamna, de ce să nu facem un film cu peisajele noastre frumoase ?“ I-am răspuns, firește, că singurul mod de a face să dispară filmele despre săraci era să dispară sărăcia, ca săracii să ajungă oameni îndestulați. Dar doamna nu s-a lăsat convinsă.» [1]

Neorealismul nu e epuizat ori compromis estetic, așa cum a clamat-o critica estetizantă ori catolică.

[1] Citat de Carlo Lizzani, *Le cinéma italien,* Les Éditeurs Français Réunis, 1955, p. 179.

O vreme, filmul neorealist a fost înecat de producția comercială. De la *Il Tetto (Acoperișul)* pînă la *Ciociara,* Sica n-a mai putut face film și a jucat — deși actorul Sica e foarte departe de excepționalul regizor — în diverse fabricate mai mult sau mai puțin comice. Au trebuit să tacă și De Santis, Emmer sau alții.

Producția comercială a invadat piața cu cîteva «specialități italiene». Spre deosebire de cineaștii francezi, care multiplică de cîțiva ani filmele cu gangsteri, răfuieli sîngeroase și holdupuri, italienii nu concurează acest produs american. «Specialitățile italiene» actuale sînt un soi de comedie dulceagă, de tipul *Tinerilor soți,* ori farsele cu pitoresc meridional ca *Pîine, amor și fantezie, Pîine, amor și gelozie* etc. Genul e corespondentul italian al filmelor de comic marsiliez, pe care le joacă de obicei Fernandel, și se află la antipodul filmelor neorealiste, ce se petrec în regiunea Napoli sau în Sicilia (*De doi bani speranță* al lui Castellani, *Nu e pace sub măslini* al lui De Santis).

Caracteristică e și reînvierea, după aproape jumătate de secol, a evocării istorice de mare montaj. În 1912, *Cabiria* lansase un gen care reducea istoria la spectaculos și emfază, umplea sute de metri de peliculă cu oști, șiruri de elefanți, bătălii și ceremonii în temple. După primul război mondial, genul a fost împrumutat de Hollywood și a devenit marca de fabrică a lui Cecil de Mille sau Fred Niblo. Împrumutul se plătește astăzi, căci noul film istoric italian are evidente altoiri stilistice americane. Ca și produsele de același gen ale Hollywood-ului, *Hercule* sau *Ultimele zile ale Pompeiului* nu se încurcă prea mult în verosimilul costumelor, al limbajului sau al mentalității, ci transpun, într-un monumental de carton, trama filmului senzațional sau chiar — prin exploatarea sistematică a violenței — a filmului cu gangsteri. Actorul cel mai folosit e un fost luptător și acrobat profesionist. Scenariile — de o descurajatoare inepție — au grijă să-i valorifice aptitudinile. Ultima

versiune din *Ultimele zile ale Pompeiului* îl transformă pe Glaucus în Tarzan, îl pune să oprească armăsari înfuriaţi şi să lupte cu mîinile goale cu un crocodil.

Cine a văzut afişele care colorează violent zidurile oraşelor italiene îşi poate da seama de ambianţa în care trebuie să se reafirme autorii neorealişti. Şi totuşi, există destule fapte care confirmă că neorealismul n-a fost o formulă trecătoare. Astfel, e semnificativ că multe din fabricatele care domină piaţa se văd nevoite, cînd vorbesc de viaţa contemporană, să împrumute stilul neorealist. Vagul social de tip Hollywood, cu apartamente nediscriminat elegante şi cu telefoane albe, a dispărut în cele mai multe cazuri. Chiar cînd deapănă intrigi convenţionale, ca în seria scrisă pentru Lolobrigida, *Pîine, amor şi fantezie, e tutti quanti* — filmul respectă un minim de localizare socială, descrie satul sudic cu mizeria lui străveche, periferia oraşului cu şomerii şi cu casele ei leproase. Mai semnificativ e ecoul pe care neorealismul l-a găsit în cinematografia mondială.

Afirmaţia lui Moravia, din articolul citat de acum un deceniu, îşi păstrează valabilitatea : «Neorealismul cinematografic e departe de a-şi fi epuizat potenţialul de inspiraţie şi de actualitate».

Noutatea, conţinutul ideologic şi estetic al neorealismului se desemnează mai clar pe fondul istoric în care a apărut şi s-a dezvoltat.

Curentul s-a conturat în primii ani de după sfîrşitul războiului. Dar orice privire istorică asupra filmului italian din ultimele două decenii se referă la cîteva filme din anii războiului. Aceste filme sînt *Patru paşi în nori* (1942), *Obsesie* şi *Copiii ne privesc* (1942—1943). Noutatea lor a fost în primul rînd de ton.

Fascismul mussolinian încercase să-şi creeze o cinematografie, care să ascundă teroarea şi mizeria sub

faldurile marilor montări. Deşi a captat o vreme pe cîţiva cineaşti de talent ca Blasetti şi Genina, elogiul fascismului, fie că se referea la anii de la început, fie la momente din al doilea război mondial, a sunat la fel de puţin convingător ca şi încercările similare hitleriste. Tonul fascist s-a făcut însă simţit în amestecul de simili eroic şi de siropos, în gigantismul găunos al filmelor de felul *Coroanei de fier,* în optimismul de paradă. S-a creat o discrepanţă izbitoare între film şi realitate. Atunci a început să se petreacă fenomenul pe care Lizzani îl denumeşte «cinematograful în opoziţie». Titlul e justificat în măsura în care se referă la ceea ce era mai bun în cinematografia italiană. În jurul revistelor de specialitate, încep să se strîngă cei care vor deveni principalii autori ai neorealismului. Ei au întîmpinat cu entuziasm cele trei filme pomenite, care întrerupeau declamaţia oficială.

Primul film aparţine unui vechi meşteşugar, pocăit după conlucrarea trecătoare cu fascismul. În *Patru paşi în nori,* Blasetti se interesează de omul de pe stradă, fără cămaşă neagră şi fără paradă. Aventura unui mic funcţionar, idila care-i luminează o clipă existenţa de lipsuri şi resemnări cotidiene au însemnat un prim refuz al convenţionalului şi al emfazei. În literatură, refuzul se auzise de asemenea ; o dată cu *Indiferenţii* lui Moravia, mai apoi cu Vittorini, Pavese, Pratolini. E de remarcat că scenariul filmului lui Blasetti era semnat de Cesare Zavattini, nume care avea să fie legat de dezvoltarea neorealismului italian. Zavattini a scris scenariile principalelor filme ale lui De Sica şi De Santis.

Obsesie, filmul lui Visconti, a rupt mai violent decorul convenţional. La bază avea un roman al americanului Cain *The Postman Always Rings Twice (Poştaşul sună totdeauna de două ori),* carte din vîna neonaturalismului. Două fiinţe fruste, care nu cunosc decît apelul violent al instinctului, se doresc şi amestecă senzualitatea cu crima, făptuită la fel de

spontan, fără probleme morale. Povestirea aceasta neagră a fost ecranizată şi de americani, ceea ce a atras pentru filmul italian o lungă interdicţie de difuzare în afara Italiei. Dar, localizînd întîmplarea, Visconti introducea în cinematografie lumea vagabonzilor şi a şomerilor, cartierele periferice, filmate cu o fidelitate de amănunt care avea să devină caracteristică. Violenţa însăşi dezminţea beatitudinea oficială.

De Sica fusese consacrat mai ales ca actor agreabil şi facil. Cîteva dintre primele lui puneri în scenă *(Teresa Venerdì, Un garibaldian la mănăstire)* stîrniseră interesul criticii de stînga. *Copiii ne privesc* a fost nou prin problematica socială şi morală, care înlocuia produsul tip al fabricii de visuri, prin unghiul naraţiunii — totul era privit cu ochii unui copil — şi prin exactitatea ironică cu care era descris un mediu burghez.

Noi prin ton, prin observaţia de detaliu şi prin veridicul cadrului social, aceste trei filme au prefigurat ideologia şi estetica neorealistă, fără a le trasa mai limpede contururile. Curentul s-a definit începînd cu anii de după război, o dată cu *Roma, oraş deschis* al lui Rossellini. A urmat marele număr de opere cu pondere artistică deosebită, care au însemnat pentru filmul italian mai mult decît o reabilitare. Alături de regizori notorii — Visconti a dat în aceşti ani *Pămîntul se cutremură* şi *Senso* — e de notat o eflorescenţă de nume noi, în timp ce altele s-au afirmat pe primul-plan. Gazetar, scenarist, De Santis a trecut de la generozitatea unui mesaj social, tratat încă cu mijloace senzaţionale sau melodramatice *(Urmărirea tragică, Orez amar, Nu e pace sub măslini)*, la capacitatea de a surprinde implicaţiile sociale într-un fapt divers *(Roma, orele 11)*. Renato Castellani şi-a folosit verva cheltuită pînă atunci cu oarecare facilitate, pentru a înfăţişa mizeria satului meridional *(De doi bani speranţă)*. Dar numele cel mai prestigios al neorealismului rămîne Vittorio de Sica.

De Sica e şi azi în luptă cu greutăţi financiare[1]. E destul de surprinzător contrastul între actorul rutinat, pînă la oarecare manieră, care, în joc, nu dispreţuieşte efectul — şi rigoarea, lipsa de concesii a regizorului. La actorii-cineaşti cunoscuţi anterior a existat corespondenţă evidentă între limbajul actorului şi cel al regizorului. Cu mai mult gust sau cu mai multe concesii, Noel Coward şi Sacha Guitry au tradus amîndoi acelaşi spirit bulevardier. Dar actorul Sica, nu totdeauna ferit de cabotinism, a realizat *Sciuscia, Hoţii de biciclete, Miracol la Milano, Umberto D., Acoperişul.*

Cea mai convingătoare dovadă de vitalitate a curentului este ivirea unei generaţii noi de neorealişti, fapt comentat copios de critica cinematografică din ultimii ani. S-a discutat mult despre personalităţi atît de marcante cum sînt Olmi, Rosi, Zurlini, despre filme ca *Bandiţii din Orgosolo, Postul, Vară violentă, Viaţă violentă.*

Nu ne gîndim la o filmografie a neorealismului italian. Ea se poate găsi în diverse lucrări de specialitate, deşi caracterizarea nu e totdeauna uşoară, căci există filme aflate la graniţele curentului, influenţate doar exterior. Exemplele date scot însă la iveală o trăsătură fundamentală — semnificaţia politică şi socială a mişcării.

[1] «Iată-mă pe cale să vorbesc de probleme financiare, în loc să vorbesc de artă — scrie ironic de Sica în răspunsul dat la ancheta Universităţii radiofonice internaţionale... Regret, dar pentru mine problema financiară a fost totdeauna cea mai grea. Doisprezece ani după *Hoţii de biciclete* şi după succesele obţinute cu *Miracol la Milano, Umberto D., Gara Termini, Aurul din Napoli, Acoperişul,* mă zbat iarăşi în greutăţi economice. Caut mereu un mijloc ca să pot produce *La ora 18 începe judecata de apoi...* Tot ce cîştig ca actor — şi mulţumesc cerului că nu am părăsit profesia aceasta, chiar dacă mi-e uneori ruşine de personajele pe care sînt silit să le încarnez — banii aceştia îi folosesc bucuros pentru producţia de filme. De altfel, din nenorocire, se topesc repede şi nu mai reapar.» *(La Table Ronde,* număr special — *Cartea albă a cinematografiei,* mai, 1960, p. 8.)

La întrebarea : care sînt trăsăturile estetice proprii neorealismului, răspunsurile au fost adesea parțiale, atunci cînd nu s-au mărginit la un inventar de filme. Chiar istoricii de stînga ca Sadoul sau Lizzani ezită să caracterizeze prea precis un curent aflat în desfășurare. E drept că granițele neorealismului nu pot fi perfect delimitate. Deși inițiat de regizori și scenariști care și-au făcut debutul în presă, în special în jurul revistei *Cinema*, curentul nu și-a formulat răsunătoare programe estetice.

Primele caracterizări s-au legat de aspecte mai izbitoare și nici măcar toate esențiale, de preferința pentru interpreții neprofesioniști și de fuga din studio. Prima trăsătură e departe de a fi generală. E drept că, mai ales în materie de figurație, neorealismul a preferat să filmeze omul de pe stradă și cadrul real. Astfel apar cartierele muncitorești în *Roma, oraș deschis*, satul sudic în *De doi bani speranță*. Sica a evitat în mai toate filmele, pe care le-a regizat, să folosească actorii de profesie. A făcut în acest sens reale descoperiri cinematografice, cum e șomerul din *Hoții de biciclete* ori perechea din *Acoperișul*. Trăsătura nu e nici specifică, nici indispensabilă. Filmul fără actori a fost încercat încă din prima perioadă a cinematografiei sovietice. În zilele noastre, într-o formulă estetică doar învecinată cu neorealismul, francezul Bresson a reluat ideea interpretului neprofesionist în principalele lui filme : *Un condamnat la moarte a evadat* ori *Pickpocket*. E de remarcat că încercările de film «fără actori» nu s-au prelungit. Eisenstein a folosit, după *Potemkin*, actori ca Cerkasov. Nici în neorealism, interpreții recrutați pentru un singur film, în care au jucat un rol adesea apropiat de mediul și experiența lor, n-au mai reapărut în altele.

Procedeul e departe de a se fi generalizat, e, dimpotrivă, mai curînd excepțional pentru neorealism. Primul mare film de după război, *Roma, oraș deschis*, a fost jucat de doi actori încă puțin cunoscuți, care aveau să se afirme printre numele principale ale

cinematografiei mondiale : Anna Magnani și Aldo Fabrizi. Curînd, diferiți actori cu faimă mai veche sau mai proaspătă — Raf Vallone, Massimo Girotti, Marcello Mastroiani, Silvana Mangano ș.a. — au devenit inseparabili de producția neorealistă.

Mai caracteristică e cealaltă trăsătură. De la început, neorealismul a refuzat să se izoleze în studio și a folosit decorul în minimă măsură. În *Obsesie*, a izbit insistența cu care Visconti își plimba aparatul de filmat pe străzi mizere și prin localuri de mîna a treia. După război, filmatul în aer liber a ajuns să se confunde aproape cu neorealismul. Există și o explicație simplă, de ordin financiar. Decorurile costă scump. Dar faptul are și altă semnificație. E legat de înclinația caracteristică pentru documentar. Curentul revendică printre înaintași pe Antonioni, dintr-un documentar despre *Oamenii de la Po*, făcut în timpul războiului. Filmatul în aer liber exprimă tocmai atașamentul pentru concret, ostilitatea față de dublarea convențională în studio. Chiar cînd procedeul și-a pierdut caracterul tranșant, cînd n-a mai exclus folosirea răzleață de decoruri, el a rămas caracteristic și filmul s-a reîntors cu predilecție la străzile mărginașe, a fotografiat camerele *Fetelor din Piața Spaniei* sau cele din *Acoperișul*, unde se înghesuie cîte opt oameni, străzile mai pline și mai zgomotoase decît orice local. Dar, oricît ar fi de răspîndit procedeul, nu putem reduce la el estetica noului curent, nu putem măcar porni de la el. A devenit componentă în limbajul comun al unei mari părți din cinematografia italiană. Estetica lui Fellini nu se opune neorealismului în sînul căruia s-a format regizorul, dar se diferențiază evident. Filmatul în aer liber o caracterizează. Pe Il Bidone sau pe Cabiria îi însoțim pe străzile periferice ale Romei — Cabiria mărturisește că nu prea se aventurează în centru, pe Via Veneto — prin barurile mărunte sau prin cinematografele ieftine, în care un cabotin îmbătrînit agită sala cu străvechi trucuri iluzioniste. Și, după

cum am spus, contrafacerile pornesc tocmai de la procedeul socotit caracteristic.

Aspectele diverse ale neorealismului îşi dobîndesc unitatea estetică dacă pornim de la sensurile mai profunde. E esenţial că această mişcare s-a născut în timpul războiului ca un protest împotriva fascismului, s-a maturizat în primii ani după război, cînd condamnarea fascismului mussolinian s-a lărgit şi a devenit condamnarea însăşi a capitalismului.

Semnificativă este evoluţia foarte cotită a unui regizor — pe care mai toţi criticii îl descriu influenţabil pînă la oscilare — a lui Roberto Rossellini. După cum avea să o povestească, într-un interviu publicat în 1948 de revista progresistă *L'écran français*, Rossellini a trăit în ultimii ani ai războiului într-o casă unde activau comunişti din rezistenţă. După propriile lui mărturisiri, Rossellini i-a privit cu admiraţie şi uimire. Consecinţa acestei experienţe a fost *Roma, oraş deschis,* continuat de *Paisa.* Ulterior, Rossellini a rătăcit în *Germania, anul zero,* prin explicaţii nebuloase ale înfrîngerii naziste, a trecut apoi la simbolica mistică. Coborîrea artistică a fost semnalată aproape unanim. Dar e semnificativ că îndepărtarea de la sensurile politice din *Roma, oraş deschis* a însemnat, pentru Rossellini, şi îndepărtarea de estetica neorealistă, pe care avea s-o regăsească doar în ultimele sale filme ca *Generalul della Rovere.* Raportul nu e totdeauna atît de simplu, dar el traduce esenţa curentului.

În mai toate filmele neorealiste, reapare pe primul plan aceeaşi situaţie : omul mediu, omul de pe stradă, prins în angrenajul capitalismului, încercînd să-l înţeleagă şi, uneori, să i se împotrivească. Tonul din *Hoţii de biciclete* e foarte deosebit de cel din *De doi bani speranţă.* Dar, în amîndouă filmele, un om se izbeşte de o orînduire socială care-i refuză condiţiile minime de a fi om, nu-i permite nici să-şi întreţină, nici să-şi întemeieze familia. Situaţia aceasta e frecvent plasată în satul din sudul Italiei — *Pămîntul se cutremură, Nu e pace sub măslini, De doi bani speranţă* etc. Prin aceasta, filmul neorealist prelungeşte o direcţie mai veche în literatura italiană din ultima jumătate de secol. Orientarea progresistă a scrierilor şi filmelor cu această temă e principala, dar nu singura lor înrudire. Întîlnim, apoi, pe profesorul pensionar, care se zbate să-şi păstreze în mizerie aparenţa demnă, pe ţăranii sicilieni în luptă cu micii despoţi şi cu maffia locală, devenită pentru patroni şi proprietari un instrument comod — pe un muncitor tînăr în căutarea unui adăpost-miraj.

Neorealismul pune, în termeni mai limpezi, problema de care se loveşte în capitalism oricare artist onest. E interesant de comparat creaţia actuală a lui Fellini cu neorealismul. Diferenţele pornesc de la viziunea despre lume. Deosebirile de temperament ar putea explica nuanţe de stil individual, dar, cînd e vorba de deosebiri stilistice între curente, explicaţia prin temperamente devine foarte stîngace.

În răspunsul dat la ancheta «Universităţii radiofonice internaţionale», Fellini a arătat că în fiecare film pune înaintea spectatorului o problemă de dezlegat. Datele problemei sînt clare — condiţia subumană la care e condamnată o făptură cu nebănuite rezerve de prospeţime şi vitalitate, ca prostituata Cabiria, totala degradare a lui Bidone, ori vidul şi secătuirea orgiacă a eleganţilor care trăiesc *«la dolce vita».* Dar la Fellini accentul cade asupra întrebării, ceea ce se traduce printr-o zbatere desperată.

Aprecierea lui K. Zelinski şi C. Breitbund, în articolul despre *Realismul socialist şi neorealismul,* e prea severă atunci cînd scriu, explicînd premierea *Nopţilor Cabiriei* de către un juriu catolic : «La o asemenea frontieră a desperării nu mai rămîne decît lumina carităţii divine. Filmul pune în evidenţă tocmai faptul că există o limită, dincolo de care dispar nu numai speranţele, dar şi posibilităţile intervenţiei obiective a societăţii.» [1] Premierea a fost una din micile abilităţi tactice ale bisericii catolice. Caracterizarea lui Zelinski şi Breitbund trece prea uşor peste teribila forţă de-

[1] *Viaţa romînească*, nr. 5, 1959.

mascatoare a filmului. Dar cei doi critici sovietici semnalează, pe bună dreptate, caracterul insolubil al zbaterii. Rămasă deschisă, întrebarea ajunge să pună semnul egalității între condiția socială și condiția umană în genere. De aici disperarea, cruzimea aparentă, de fapt cruzimea unei condiții umane, care apare iremediabilă. În finalul cu amărăciune concentrată al lui *Il Bidone*, e folosit un procedeu asemănător cu acela din *Nopțile Cabiriei*. Există însă aici un efect de surpriză, care sporește cruzimea. Il Bidone e un escroc mărunt, care acționează de preferință printre cei săraci și creduli. Între altele, înșeală un grup întreg de muncitori fără locuință. Dîndu-se drept emisar oficial, le face promisiuni și le ia avansuri. Filmul se deschide cu una dintre loviturile în care s-a specializat escrocul : deghizat în preot, exploatează lăcomia țăranilor din jurul Romei, «descoperă» pe pămîntul acestora bijuterii de sticlă și tinichea, pe care le cedează în schimbul unor sume «dăruite bisericii». În ultima scenă, Il Bidone, proaspăt ieșit de la închisoare, își reîncepe lovitura. Dă peste o familie de țărani săraci, care e nevoită să se împrumute pentru a strînge banii. Bidone pare tulburat de o conversație cu fata paralitică a țăranilor. Cu puțin înainte, escrocul și-a întîlnit fata, pe care o vede rar și în fața căreia a avut suprema umilință de a fi recunoscut de o victimă, bătut și arestat.

Banda pleacă, dar, cînd se oprește să facă împărțeala, Il Bidone declară că n-a avut inima să ia banii. Îl credem. Partenerii îl percheziționează și găsesc banii ascunși în pantofi. Emoția reală n-a avut urmări. Il Bidone e nerecuperabil. Snopit în bătăi și abandonat, se tîrăște, își strigă partenerii, își strigă fata și moare fără să ajungă la marginea taluzului.

Și din multe filme neorealiste se degajă o tristețe pe care ultima imagine o accentuează. Dar există un subtext care lipsește la Fellini. Întrebarea nu rămîne nedezlegată. Din felul cum e pusă se deslușește mereu punerea în acuzație a sistemului social. Oamenii aceș-

tia nu știu să lupte organizat. E firesc ca pensionarii care defilează cu pancarte să n-aibă prea multă forță de șoc. Iar bătrînul Umberto D. se desprinde din rînduri. Dar, în aceste filme, șomerii și țăranii sicilieni descoperă uneori sensul luptei organizate. Neorealismul cuprinde într-un protest unitar grade foarte diferite de claritate ideologică. De Sica vorbește despre *Umberto D.* ca de un film închinat demnității burgheze și, din tot ce spune, reiese că se referă la soarta și la demnitatea intelectualului mic-burghez. Echivocul terminologic e semnificativ. La De Santis se percepe o înțelegere superioară. Autorul *Urmăririi tragice* e unul dintre cineaștii la care prezența maselor s-a făcut mai de mult simțită. Lui și lui Zavattini le datorăm *Roma, orele 11*, cea mai clară punere sub acuzare a capitalismului pe care o cunoaște filmul neorealist. Inspirat dintr-o întîmplare reală — un anunț pentru un post de dactilografă a făcut să se precipite peste o sută de șomere și, scara prăbușindu-se, mai multe au fost ucise — filmul investighează existența cîtorva dintre femei. Întrebarea : «cine e de vină ?» circulă ca un laitmotiv. Conștiincios, comisarul interoghează pe arhitect, pe femeia care a încercat să pătrundă peste rînd și a provocat busculada. Întrebarea rămîne în aparență fără răspuns, stăruie pe ecran. Dar ca în jocurile de copii, în care contururile personajului căutat se întregesc din liniile răzlețe ale desenului, răspunsul se detașează net.

Narațiunea cinematografică se încheie uneori cu imaginea amară a înfrîngerii, ca în cele mai multe filme ale lui De Sica sau în *Rocco și frații săi* al lui Visconti, cu o iluzie sau cu o soluție temporară — în *Acoperișul* aceluiași Sica — ori cu un gest de hotărîre și revoltă *(De doi bani speranță, Nu e pace sub măslini)*. Dincolo de acest gest, filmul neorealist a trecut pînă acum rar. Dar, în toate filmele, problematica diferită în termeni se reîntoarce la relația individ-capitalism. Prezența acestei relații înseamnă singură un progres în înțelegere și în atitudine.

La acest punct de pornire trebuie raportate celelalte trăsături, mai evidente şi mai des menţionate, ale curentului, preferinţele tematice, particularităţile de stil. De aici apare şi diferenţierea faţă de verism, pe care pare a-l continua şi de care se află, evident, aproape.

Înrudit cu naturalismul francez, verismul italian se nutreşte, totuşi, mai mult din spiritul realismului, prin semnificaţiile critice şi printr-o selectare mai riguroasă a materialului de viaţă. De aceea, la principalii reprezentanţi ai curentului, există mai multă unitate. Contradicţia curent-metodă, sensibilă la toţi marii reprezentanţi ai naturalismului francez, contradicţia între perspectiva critică, care leagă faptele, sugerează semnificaţiile şi menţinerea programatică la detaşarea de proces-verbal, la fetişizarea mioapă a obiectivităţii — se face mai puţin simţită la Giovanni Verga. De aceea, un studiu închinat neorealismului, studiul lui G. Ferrara, leagă direct curentul cinematografic de verism. «Nu e o problemă de rezolvare parţială — scria Ferrara — trebuie raportată totuşi esenţa *(il nesso)* neorealismului la verism.» [1]

Ferrara a încercat o foarte minuţioasă monografie cu intenţii neopozitiviste, în sensul că, după cum spune prefaţatorul său Carlo Batisto, «a simţit nevoia să se dezbare de orice prejudecată filozofică sau pseudofilozofică şi a refuzat să privească fenomenul cinematografic cu ochelari coloraţi». Dar tot Batisto remarcă imediat, corectîndu-şi aprecierea : «E drept că, privind faptele cu ochiul liber, în lucrările cu caracter istoric rişti uneori să nu vezi» [2]. O înţelegere efectiv istorică, mai puţin hipnotizată de fapte, pătrunzînd pînă la structura ideologică a celor două curente, i-ar fi permis lui Ferrara să vadă şi marile diferenţe.

Pămîntul se cutremură al lui Visconti se inspiră îndeaproape din *Familia Malavoglia* de Verga. Aşa cum arată Ferrara, dialogul filmului transcrie multe pasaje din roman. Nu e numai un raport de la o

[1] G. Ferrara, *Il nuovo cinemà italiano*, Firenze, Felice Le Monier, 1957, p. 74.
[2] *Idem*, p. 16—17.

carte la un film. Documentarismul trebuie pus în legătură cu respectul verist pentru concretul faptului de viaţă. Filmul neorealist reproduce — ca şi verismul şi naturalismul în general — graiurile locale şi dialectele. Pentru Italia, fărîmiţată încă lingvistic în dialecte diverse, lucrul are importanţă. Dialogul *Hoţilor de biciclete* transcrie particularităţi milaneze, dialectul napolitan domină în filmele meridionale. Există filme ca *Infernul în oraş, Marele război, Rocco şi fraţii săi*, în care se interferează dialecte diverse. Pentru cunoscătorul limbii italiene literare, lectura unui scenariu neorealist pune dificultăţi de şaradă.

Diferenţele şi progresul faţă de verism sînt expresia unei alte etape şi a unei alte atitudini. Filmul neorealist nu are nimic din patriarhalismul nostalgic, care se face simţit în curentul literar mai vechi. Punerea sub acuzare a capitalismului nu se însoţeşte de propunerea unei imposibile reîntoarceri. În opoziţie cu viaţa în imperialism, stările sociale anterioare pot apărea într-o lumină mai blîndă. Dar, chiar dacă vreun personaj priveşte cu regret spre trecut, sensul filmului considerat ca un tot îl contrazice. Neorealismul italian nu cunoaşte decît excepţional (şi atunci e îndreptăţită întrebarea : în ce măsură mai avem de-a face cu neorealismul, ca în cazul lui *Policarp, maestrul caligraf ?)* filmul desuet, cu atmosferă 1900 ori 1880, parfumat cu regrete, film atît de frecvent în Franţa şi căruia René Clair i-a împrumutat graţia stilului său. Antipatriarhale sînt filmele despre provincie, despre sat, despre Sicilia terorizată de maffie. E şi sensul unui film al lui Visconti — *Rocco şi fraţii săi*. O familie din Sud — mama şi cinci fraţi — e gonită de mizerie la Milano. Prinsă mai direct în angrenajul capitalist, familia se destramă, cei patru fraţi mai mari caută dezlegări şi drumuri felurite. Unul străbate o efemeră carieră de boxer, eşuează în lumpen-proletariat, tîrît de o pasiune nefericită, ucide şi e prins. Rocco, personajul care dă titlul filmului, e o figură interesantă de sfînt laic, cu inepuizabile resurse de generozitate, gata mereu să se sacrifice, visînd mereu

la reîntoarcerea în satul din Lucania. Prin sensul evenimentelor şi, explicit, prin glasul unuia din fraţi, muncitor cu capacitate superioară de înţelegere, filmul osîndeşte atitudinea tolstoiană şi iluziile patriarhale. Îndrăgostit de aceeaşi femeie ca şi fratele lui, Rocco s-a dat la o parte. N-a reuşit decît să nenorocească trei oameni. Iluzia întoarcerii în sat, subliniată şi muzical — primele şi ultimele imagini sînt însoţite de un melancolic cîntec din Sud — e şi ea dezminţită. Rocco nu se va mai putea întoarce. Ultima imagine îl însoţeşte pe Luca, cel mai mic dintre fraţi, pe străzile periferice ale marelui oraş.

În raport cu verismul, unghiul de înţelegere e diferit, perspectiva e mai vastă. Aceasta se simte şi în preferinţele tematice, şi în trăsăturile de stil.

Adesea, referinţele critice la neorealism răstoarnă estetizant relaţia dintre pasiunea pentru documentar şi lumea tematică, transformă orientarea spre omul cotidian şi problemele lui într-o consecinţă a pasiunii pentru document.

Neorealismul ştie că realismul nu înseamnă transformarea cineastului într-un aparat indiferent de înregistrare. Obiectele şi oamenii de fiecare zi sînt inseparabili de problema socială. De aici accentele tematice, pe care le observă orice trecere în revistă a principalelor filme neorealiste. Temele contemporane covîrşesc cu mult. De la *Senso* al lui Visconti la *Războiul cel mare* al lui Monnicelli, ori *Cu toţi acasă* al lui Comencini, filmele neorealiste despre trecut rămîn puţin numeroase şi se îndreaptă, mai ales, spre momentele cu răsunete foarte actuale ale rezistenţei şi ale ocupaţiei naziste. Sînt teme care au prilejuit şi ivirea curentului o dată cu Rosselini. Situaţia politică din Italia de azi intensifică actualitatea domeniului, care aproape în fiecare an stimulează cîte un film remarcabil. Dintre ultimele, în afară de pomenita peliculă a lui Comencini, trebuie citat *Patru zile ale Napolului,* de Nanny Ley, care a stîrnit reacţia violentă a neonaziştilor.

Nu e o opoziţie estetică, un refuz teoretizat al filmului istoric. Dar filmele neorealiste se desprind greu de problema lor principală. În cadrul tematicii contemporane, se remarcă preferinţa pentru aspectele de viaţă şi subiectele care scot mai intens la iveală esenţa de clasă a raportului individ-societate ; pentru ţăranii săraci din satele sudice — Visconti, De Santis — pentru muncitorii lui Sica sau Rosselini, sau pentru pensionarii care-şi camuflează mizeria. De aici interesul pentru problematica omului obişnuit, văzut nu prin ceea ce-l uniformizează şi-l reduce la nivelul automatismului, ci prin reacţiile lui dramatice. Deosebirea faţă de naturalism se impune. Totuşi, mărginirea la caractere fără relief deosebit devine o autoîngrădire.

Intervin aici şi stilurile individuale. Ca în orice curent artistic, la neorealism participă individualităţi variabile şi trăsătura generală se nuanţează divers. De Santis e mai aproape de Visconti decît de Sica. Şi, mai ales, nu trebuie uitat că e vorba de un curent aflat în plin proces de desfăşurare şi căutare. La Visconti — mai ales în primul său film — nu întîlnim preferinţe pentru caracterul mediu. Viaţa e mai diversă, mai bogată decît graniţele pe care pînă acum şi le-a trasat filmul neorealist.

Rigoarea documentară e o consecinţă şi nu o cauză, dar are o importanţă ce nu poate fi diminuată. Neorealismul n-a descoperit exactitatea cadrului şi reportajul cinematografic. Cu decenii înainte, filmul sovietic a cunoscut «ochiul cinematografic» al lui Vertov. Dar puterea de a da concreteţe cotidianului fără a-l banaliza, extrăgîndu-i sensul, a devenit cea mai izbitoare trăsătură. Rolul ficţiunii e implicit diminuat. Şi aici stilurile individuale diferă. Visconti e mai povestitor, în timp ce Zavattini, care a deţinut la revista *Vie nuove* o rubrică de «documente omeneşti», s-a arătat mai înclinat spre filmul reportaj.

Antiemfaza e comună. E valabilă chiar pentru De Santis, care în *Orez amar, Nu e pace sub măslini* a arătat totuşi că nu refuză situaţia melodramatică. Limba italiană are virtualităţi retorice, frecvenţa su-

perlativelor şi calificarea sonoră o caracterizează. Reţinerea în expresia cinematografică e cu atît mai izbitoare. Aceasta se traduce prin folosirea foarte măsurată a primului-plan, a efectelor de montaj, a unghiurilor de filmare. Aparatul e mobil, dar nu acrobatic.

Cinematografia occidentală cu mesaj progresist cunoaşte şi alte stiluri, ideologic şi estetic eficace : violenţa expresiei lui Bardem, montajul care subliniază asemănarea aparentă între două gesturi, între două atitudini, de fapt profund contrastante, stilul foarte înrudit cu Brecht al cîtorva filme remarcabile, care au izbutit să iasă la lumină în Germania Federală — *Copiii minune* al lui Hoffmann, *Rosemarie* al lui Thiele. Să comparăm reţinerea, naraţiunea cursivă a neorealismului cu sacadarea şi contrastele lui Bardem, cu stilizările lui Hoffmann sau Thiele (jobenele îndoliate, defilarea limuzinelor), cu revenirea ironică a personajelor în aceeaşi situaţie (marii financiari dansînd, marii financiari în escapadă erotică) şi cu intervenţia comentatorilor sau a «songurilor», care întrerup acţiunea şi restabilesc distanţa brechtiană. Evident că formulele nu sînt incompatibile, că însăşi existenţa lor paralelă e necesară şi îmbucurătoare, semn de vitalitate pentru filmul progresist din statele capitaliste. Se poate remarca însă că ecourile lui Brecht în cinematograful german sau limbajul lui Bardem sînt mai proprii pentru vehemenţa satirică decît pentru epopeea omului simplu, la care năzuieşte neorealismul.

Vitalitatea curentului se măsoară după forţa lui de înrîurire. Fie că e vorba de cinematografii cu tradiţii, fie de multe dintre cinematografiile naţionale, care s-au dezvoltat eruptiv în anii de după ultimul război, se poate discerne influenţa neorealismului italian, grefată pe trăsăturile culturii proprii, care o nuanţează deosebit. Îi regăsim influenţa în peliculele acelor cineaşti, iviţi adesea în cadrul televiziunii americane, care au izbutit să rupă plasa de interdicţii, de convenţii şi mituri. *Marty* sau *12 oameni înfuriaţi*, cronici

ale americanului simplu, sînt foarte deosebite ca stil şi concepţie de argentinianul *Întîlnire cu viaţa* sau de filmul grec *Fata în negru*. La toate, ecourile neorealiste sînt lesne de remarcat. Mai mult încă în filmul indian sau japonez. În producţiile indiene, spiritul neorealismului se percepe, evident nu în amestecul de operetă şi foileton ca *Vagabondul*, ci în filme de tipul *Doi acri de pămînt*. Multe filme istorice japoneze fac elogiul samuraiului şi privesc nostalgic spre Japonia feudală. Dar reuşitele — în afară de simbolica hieratică din *Rashomon* — sînt cronici ale faptului cotidian şi ale omului umil — *Omul cu ricşa, Drumul cel lung* ori *Insula*.

Cu toate diferenţele locale, situaţia omului în capitalism face posibile influenţe care nu se reduc la detalii, stimulează în toate filmele aceleaşi întrebări şi speranţe, aceeaşi dorinţă, chiar nelămurită, de a acţiona solidar şi de a transforma societatea. Ultimele replici din *Rocco şi fraţii săi* ar putea servi ca motiv pentru filme lucrate pe meridiane foarte îndepărtate.

Mai puţin se constată influenţa neorealismului în fenomenul, foarte amestecat, pe care-l reprezintă «noul val» din Franţa. Literaturizarea, excesul de dialog, gustul pentru artificiu contrastează cu sobrietatea neorealistă.

Situaţia este deosebită în ceea ce priveşte raporturile dintre neorealism şi cinematografia ţărilor socialiste. Personalităţi de dimensiunile lui Sica sau Visconti îşi exercită influenţa, aşa cum în poezie iradiază fertil prezenţa lui Aragon, Neruda sau Ritzos. În general, contactul cu neorealismul oferă un exemplu de sobrietate şi de rigoare documentară, pe care filmul din ţările socialiste a ştiut să-l fructifice.

Dar condiţiile sociale deosebite fac imposibilă calchierea. Arta socialistă posedă şi în film altă perspectivă. Estetica omului mărunt, care caută nelămurit o ieşire, schiţează un gest de solidaritate, nu poate fi, evident, îndestulătoare pentru o artă care porneşte de la alte personaje şi de la altă problematică. Esenţa estetică deosebită se traduce şi în stil. Măsura şi anti-

retorica sînt oricînd binevenite. Filmul din țările socialiste nu poate îmbrăca însă toate trăsăturile de stil ce aparțin unui curent artistic specific pentru altă etapă ideologică.

Cum va evolua neorealismul? Întrebarea e riscată și nu putem accepta caracterizările, care, pornind de la surogate, anunță transformarea lui în neoerotism. Trebuie subliniată vitalitatea curentului. Și, de asemenea, capacitatea de reînnoire. Un mesaj social mai limpede se va putea traduce probabil și în aspecte estetice. Important e că, în Italia și în alte țări, masive forțe progresiste creează condițiile pentru o asemenea evoluție.

RENÉ CLAIR, ASTĂZI

«Amicii filmului» au repartizat aproape două luni unei retrospective Clair. Și-au putut îngădui, astfel, o «călătorie imaginară» de-a lungul a patru decenii din opera unuia dintre întemeietorii cinematografului modern — căci numai un deceniu desparte filmele mature ale lui Clair de metrajele medii ale lui Chaplin ori *Intoleranța* lui Griffith, iar cu Eisenstein autorul *Milionului* a fost contemporan. Chaplin și Clair sînt singurii prezenți dintre cei cîțiva artiști care au dat cinematografului demnitate și i-au oferit un limbaj. E și singurul astăzi activ, căci Chaplin tace de aproape un deceniu. Poate și de aceea Clair e mai disputat. Cineaștii și criticii *«noului val»* (specialitățile se confundă, mulți critici de la *Cahiers du cinema* au trecut de la cronică la regie) îl tratează pe Clair cu duritate și nu ezită să-l clasifice dacă nu în categoria «fabricate», cel puțin printre «desueți».

Astfel de negații firești, și uneori, poate, necesare în dezvoltarea artei. Noul val nu și-a justificat, însă, într-o măsură apreciabilă zgomotul și violențele lui disproporționate. E totuși de înțeles că urmărind înnoirea, de multe ori fără claritate și cu suficiență, se arată opac față de o prezență monumentală, a cărei umbră pare să-l stingherească. Dar excesul și lipsa

de gust sînt oricînd supărătoare. Supărătoare este şi confuzia între modelul pe care nu vrei să-l urmezi şi negarea nedreaptă. Nimic nu e mai şubred decît micul nihilism de «fils à papa», cu care cîţiva cineaşti acceptă doar sobrietatea lui Bresson şi îndemînarea lui Hitchcock. Pentru iubitorul de filme, retrospectiva Clair e, şi din acest punct de vedere, binevenită. Îi dă sentimentul unor valori permanente, în stare să reziste eroziunii anilor, eroziune care în film e mai sensibilă decît în orice altă artă, datorită rolului covîrşitor al tehnicii.

Au fost grupate un număr destul de mare de filme — cam jumătate din întreaga filmografie a lui Clair. Selecţia a urmărit vizibil să concilieze criteriul unei prezentări în evoluţie cu acela al alegerii filmelor mai puţin cunoscute. Se justifică, astfel, absenţa *Milionului* sau a *Marilor manevre,* care au rulat la noi relativ recent, şi includerea altora mai puţin reprezentative, dar de loc indiferente : *Ultimul miliardar, Ştiri false, Fantome de vînzare.* Se trasează principalele etape — primul film : *Parisul doarme* (1932), cele cîteva experienţe următoare, printre care *Antractul,* cu rezonanţe dadaiste, la care au colaborat Picabia şi Man Ray, comediile avînd ca pretext vodeviluri de Labiche *(Cei doi timizi).* Lipseşte — şi e singura lacună mai importantă — perioada primelor filme sonore făcute în Franţa. Lăsînd la o parte *Milionul* sau *Libertatea e a noastră,* s-ar fi putut reţine *Sub acoperişurile Parisului* sau *14 Iulie.* Perioadele următoare — din Anglia, din Statele Unite, de după reîntoarcerea în Franţa — au fost toate reprezentate.

Este drumul de la primul la penultimul film şi e surprinzător să descoperi cît de mult din ceea ce va deveni Clair se află în filmul debutantului de douăzeci şi cinci de ani, care ezitase între literatură şi actorie. Mai puţin decît în orice artă e posibilă preformaţia la un cineast din 1923. Clair a evoluat, ce-i drept, repede, a devenit el însuşi în mai puţin de un deceniu. *Parisul doarme* nu are ritmul *Milionului,* nici graţia nostalgică din *Tăcerea e de aur.* Dar îndrăzneala fanteziei, rigoarea gîndirii, care nu devine decît

excepţional uscăciune, observaţia maliţioasă, baletul şi caricatura, toate coordonatele lumii lui Clair încep să se desprindă din povestea oraşului încremenit în somn de invenţia unui savant năstruşnic. Retrospectiva ilustrează modul cum în operele mature coordonatele persistă fără monotonie, cu o reînnoită calitate a invenţiei.

Se poate discuta mult pe marginea acestor filme. S-a făcut aceasta copios şi e probabil că — în ciuda verdictelor arogante şi grăbite — se va face în continuare. Căci transparenţa filmelor lui nu e superficialitate, şi ele pot stimula comentarii şi unghiuri inedite. E privilegiul operelor de la o anumită înălţime în sus. În raport însă cu cele spuse mai sus şi cu pomenitele verdicte, două observaţii se impun. Una se referă la limbajul filmului, alta la unul dintre izvoarele lui de permanenţă.

Cineaştii care practică «cine-romanul» sau «cine-stiloul», formule care nu trebuie bagatelizate, dar au devenit cîteodată o formă zgomotoasă de lansare a unor produse cu puţină acoperire artistică şi umană, au impresia unei rupturi între limbajul lor şi acela al lui Clair. Dar, făcînd abstracţie de stîngăciile voluntare sau involuntare, limbajul modern nu e de conceput fără ceea ce au adus acum trei decenii *Milionul* sau *Sub acoperişurile Parisului.* Nu e vorba de o anumită inovaţie tehnică, dintre acelea pe care le-au imaginat în domeniul montajului, la un sfert de secol distanţă, Griffith sau Welles. E un aport estetic intuirea mijloacelor proprii filmului, într-o vreme cînd se ezita între naraţiunea senzaţională şi piesă. Un exemplu extras dintr-un film mut al retrospectivei *Cei doi timizi* (1928). Filmul debutează cu o scenă la tribunal, traduce în imagini rechizitoriul procurorului şi pledoaria avocatului. Inculpatul apare în culori contrastante, cînd brută, cînd soţ duios, care vine acasă cu buchețelul la spate. Pînă aici, e o ilustraţie amuzantă. Dar avocatul timid se pierde, se întrerupe, şi soţul cu buchetul îşi repetă scena, se opreşte, apoi se retrage cu spatele spre uşă. A nimerit greşit pe ecran. Procedeul e încîntător, o lecţie de limbaj cinematografic.

Dar prospețimea, farmecul prezent există în aceeași măsură cu interesul istoric. Neliniștea bîntuie într-o mare parte a filmului occidental, și faptul e simptomatic. La cei mari — Antonioni, Fellini, Bergman, e frămîntare tragic simptomatică. Ar fi filistinism absurd să condamnăm aceste glasuri ale epocii noastre pentru că sînt prea triste. E la fel de absurd să contești forța și inteligența lui Clair. Viziunea lui nu e edulcorată chiar cînd se joacă de-a *happy-end*-ul. Să nu uităm că, înaintea lui Chaplin în *Timpuri noi* și sugerîndu-i-o lui Chaplin, Clair a comparat uzina capitalistă cu închisoarea-model. Seninătatea și grotescul, care trec de la zîmbet la rîsul intens, sînt surse de echilibru și de stenicitate. Retrospectiva ne reamintește că de patruzeci de ani Clair creează voioșie, grație, și de aceea e nimerit să stăruim puțin asupra modalității comice pe care Clair a început s-o construiască o dată cu *Parisul doarme*.

La dimensiunile Clair, comicul nu se reduce la unul sau mai multe procedee, devine viziune globală a lumii, viziune lesne de recunoscut prin relieful ei stilistic, totuși mereu reîmprospătată, cuprinzătoare. Nu vrem de loc să diminuăm farmecul, prospețimea numeroșilor comici din filmul mut. Spectatorul de astăzi de la cinematecă sau de la televiziune verifică vitalitatea gagurilor rostogolite cu maximă viteză, imponderabilitatea comică. Dar, la mai mulți dintre ei, individualitatea nu depășește un procedeu și o mască. Chiar și Harold Lloyd, atît de popular pe vremuri, a fost în primul rînd un transmițător de gaguri, adesea memorabile, cum sînt lumînările ce încep să circule pentru că au fost așezate din greșeală pe broaște țestoase.

La Chaplin sau Clair, ca și la marii umoriști ai literaturii, optica proprie se face simțită și se întregește cu fiecare film nou. «Gagul» nu e un mecanism neutru, menit numai să declanșeze rîsul. Nici în literatură un umorist autentic nu-și poate mărgini ambiția la o colecție de poante și cuvinte de duh, după sistemul celor doi vodeviliști citați frecvent, posesorii unui carnet în care notau orice glumă auzită,

pentru a o distribui în piesa următoare. La Chaplin sau Clair, cu anvergură ceva mai redusă și la Malec, procedeul e subordonat viziunii proprii, pe care o servește și o nuanțează. Selecționarea și convergența sînt evidente.

Lumea comică a lui Clair e în același timp riguros determinată și surprinzătoare, pentru că seriile de cauze și efecte comice se află adesea într-o opoziție aparent ireductibilă : banalul, mecanizatul și fantezia, cotidianul și fantasticul, realitatea și visul. Personajele lui, adesea aiurite și simpluțe — artistul din *Milionul*, compozitorul din *Frumoasele nopții*, «actorul» din *Știri false*, sînt săltate între planuri contradictorii, neștiind niciodată bine unde au nimerit. Comportarea necesară într-un plan e absurdă într-altul. Vrăjitoarea îndrăgostită de un cuceritor obișnuit încearcă să aprindă focul, frecînd cuminte chibritul de cutie. Pentru ea operația comportă mari dificultăți tehnice și, iritată, recurge la procedeul mai la îndemînă : formula magică. Dimpotrivă, tatăl vrăjitoarei, care a avut imprudența să se refugieze într-o sticlă de whisky și a prins gust pentru acest domiciliu, a încurcat formulele incantatorii. Degeaba încearcă să adopte atitudinea majestuoasă a unui stăpîn pe forțele nevăzute. A rămas doar un bețiv bătrîn, uitat în celula unui post de poliție. Muzicianul din *Frumoasele nopții* se refugiază în vis de zgomotele stridente din jur. Dar visul erotic se transformă în coșmar și personajul încearcă cu aceeași stăruință să evite somnul, să rămînă treaz, să pareze eforturile amicilor care, de astă dată, caută cu orice preț să-i asigure odihna.

Rigoarea cu care se înlănțuie efectele comice, pentru a da impresia de strînsă determinare ciocnită neprevăzut cu altă serie cauzală, nu devine în genere, la Clair, cerebralitate seacă. De riscul acesta n-a putut scăpa un foarte interesant autor contemporan de comedii cinematografice, Jacques Tati. E unul dintre puținii autori comici cu viziune originală, de asemenea cu inventivitate ; nu se mulțumește să redescopere momente din Mack Sennett, mai mult sau mai puțin deghizate.

A creat şi un tip interesant, domnul Hulot, ipostază cinematografică a lui «Jean de la lune». Totuşi, cerebralitatea comicului său se face simţită pînă la uscăciune, ca şi lipsa de ritm, impresia de forţat sau acumulat.

Clair e una dintre cele mai nuanţate inteligenţe pe care le cunoaşte cinematograful, şi tocmai nuanţa, uşurinţa trăsăturii de penel împiedică inteligenţa să devină indiscretă. Îndeobşte nu apasă şi nu repetă. Cînd pare a repeta, descoperă un unghi inedit. Ingeniozitatea comică se produce uşor şi ritmat. Caracterizarea de balet se referă nu numai la faptul că, în unele filme cum e *Milionul*, personajele se grupează spontan şi fac mişcări comic armonioase. E vorba şi de ritmul, de alura de dans a efectelor comice, de graţia cu care se ordonează construcţia. Filmele lui dobîndesc farmecul lor particular, uşor de recunoscut şi dificil de caracterizat, datorită cîtorva curente proaspete ce le alimentează — în aspectul virtualităţii lor poetice şi satirice.

Clair obţine poezie prin mijloace diverse. Am vorbit de seriile în aparenţă fără comunicare ale efectelor comice. Dar fantezia autorului stabileşte relaţii bruşte între aceste serii. Cu o mişcare uşoară de baghetă ne face să acceptăm trecerea de la un plan la altul. În *Milionul*, goana după biletul de loterie cîştigător se desfăşoară accelerat în cabinele, culisele şi pe coridoarele Operei. Banda lui Père la Tulipe pune la un moment dat mîna pe vestonul cu biletul şi, deodată, urmărirea înverşunată devine un meci de rugby, cu mişcări precise, cu fluierăturile arbitrului. Poeticul cu nuanţe comice se înfăptuieşte şi din opoziţia între factice şi viu. *Milionul* este prima şi antologica satiră a convenţionalului care domină un gen de spectacol : opera. Tenorul îşi înfruntă rivalul — baritonul cu aspect porcin — pentru graţiile unei primadone ca un mamut. În jurul lor, figuranţii intonează un cîntec bachic şi sorb voioşi din cupe goale. În lumea aceasta de convenţii şi carton străbat pasiuni reale. Urmărind biletul cîştigător, Michel şi Prosper se deghizează în figuranţi şi, obsedaţi de vestonul de care trag fiecare în parte, încurcă trema convenţională. În scena de dragoste, tenorul şi primadona cîntă languros cu ochii la public, în timp ce maşiniştii presară deasupra lor flori de hîrtie. Se ceartă violent la fiecare coborîre a cortinei, îşi zîmbesc fericiţi de cîte ori cortina se ridică. Ascunşi după decor, îndrăgostiţii reali folosesc cadrul factice pentru împăcarea lor, zîmbesc înduioşaţi pădurii pictate. Cu aceeaşi vervă, *Frumoasele nopţii* a accentuat altă latură a unui gen convenţional, banalitatea cîntată : «Îţi voi juca opera !» şi repetată obligator de cor : «Îi va juca, îi va juca opera !».

La fel de caracteristică e poezia obiectelor, a mediului şi a figurilor modeste din viaţa cotidiană a Parisului — portăreasa şi furnizorii din *Milionul* — cîntăreţul ambulant *(Sub acoperişurile Parisului, Tăcerea e de aur)*. De asemenea, poezia mereu nuanţată ironic a desuetului, a Parisului 1900, cu studiourile lui rudimentare de filme, a provinciei cu amorurile sublocotenenţilor de husari. Şi aici realitatea, sentimentul, situaţia autentică rup cîte o fîşie de decor, dar sînt zdrobite uneori de convenţional *(Marile manevre)*.

Să nu uităm nici izvorul de comic poetic pe care-l aduce un fantastic surîzător şi poznaş, fără urmă de terifiant. Fantoma intervine binevoitoare în amorurile descendentului ei. Taxiul condus de un vrăjitor începe să plutească prin aer sub ochii năuciţi ai poliţistului, pornit să facă proces de contravenţie. S-a creat astfel un gen exploatat ulterior din belşug, uneori excesiv, dar adesea amuzant (seria Topper, filmele lui Noel Coward).

Faţa satirică a acestui comic e definitorie, ca şi cea poetică. E inacceptabilă ecuaţia simplă, după care orice comic autentic e exclusiv satiric. De la Rabelais la Caragiale nenumărate pagini ilustrează forma de existenţă a unui comic fără finalitate satirică, expresie a fanteziei şi a vitalităţii. Dar e tot atît de evident — şi o confirmă aceleaşi exemple — că, în literatură

sau film, e greu de găsit un autor de anvergură care să se fi păstrat în afara satirei. Contactul lucid cu realitatea îl îndreaptă pe creatorul de comic spre uman și social. După *Parisul doarme* și *Antract*, această orientare rămîne inseparabilă de creația lui Clair. S-a spus că desfășurarea ulterioară a acestei creații e prefigurată de filmele de început. Dar planarea în absurd din perioada cu rezonanțe dadaiste devine ulterior sprijinire a fanteziei pe real, observație de tipuri, moravuri, caractere. E semnificativă comparația între două momente asemănătoare. În *Antract*, un dric o ia la goană, pornește împreună cu participanții la ceremonie într-o cursă amețitoare. Există aici un bobîrnac la adresa respectabilității și filistinismului. Dar accentul cade pe dansul în absurd. În *Libertatea e a noastră*, fostul deținut devenit mare industriaș și-a pregătit fuga, și-a ascuns banii într-o valiză. Înaintea fugii trebuie să participe la inaugurarea uzinei. Vîntul deschide valiza și risipește bancnotele. Prin fața domnilor în haine negre și cu expresia ceremonioasă flutură cîte un bilet de bancă, apoi din ce în ce mai multe. Expresiile trec de la indiferență la interes. Ceremonia se transformă într-o goană după bancnotele alungate de vînt. Și aici solemnul se transformă în dezlănțuire și haos, dar sensurile sînt cu totul altele.

Filmografia lui Clair oferă exemple nenumărate și inimitabile, în care fantezia servește satirei cu țintă precisă. În *Marile manevre* există o scenă care concentrează tot caracterul mecanic, codificat, al tehnicii unui seducător profesional. În primul-plan, doi ofițeri anonimi anunță cu aere de experți gestul următor al personajului principal și acesta, fără să-și dea seama, confirmă prezicerile, urmîndu-și ritualul de Don Juan militar. În *Porte des lilas* cîteva persoane citesc cu glas tare un reportaj despre isprăvile unui gangster urmărit de poliție. Afară, copiii, care cunosc și ei textul din ziar, mimează entuziasmați aceleași isprăvi.

S-ar părea că procedeul e în schemă același. Dar Clair nu rămîne în schemă, la efectul-tip. Procedeul se nuanțează, capătă altă finalitate satirică.

Ceea ce puțini artiști ai comicului au reușit-o pe măsura lui Clair este modul cum inteligența, fantezia poetică și satira nu se stînjenesc, ci se potențează reciproc. În genuri deosebite, *Milionul*, *Nevastă-mea vrăjitoarea* ori *Marile manevre* sînt, din acest punct de vedere, exemplare. Sub transparența limbajului există complexitate și armonie.

SUMAR

CRITICA ARTISTICĂ ÎNTRE ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ

POEZIE ȘI PROZĂ

DE LA FAPT LA EXPLICAȚIE

PREZENȚE PERMANENTE

MERIDIANE LITERARE

LITERATURĂ ȘI MUZICĂ

LITERATURĂ ȘI FILM